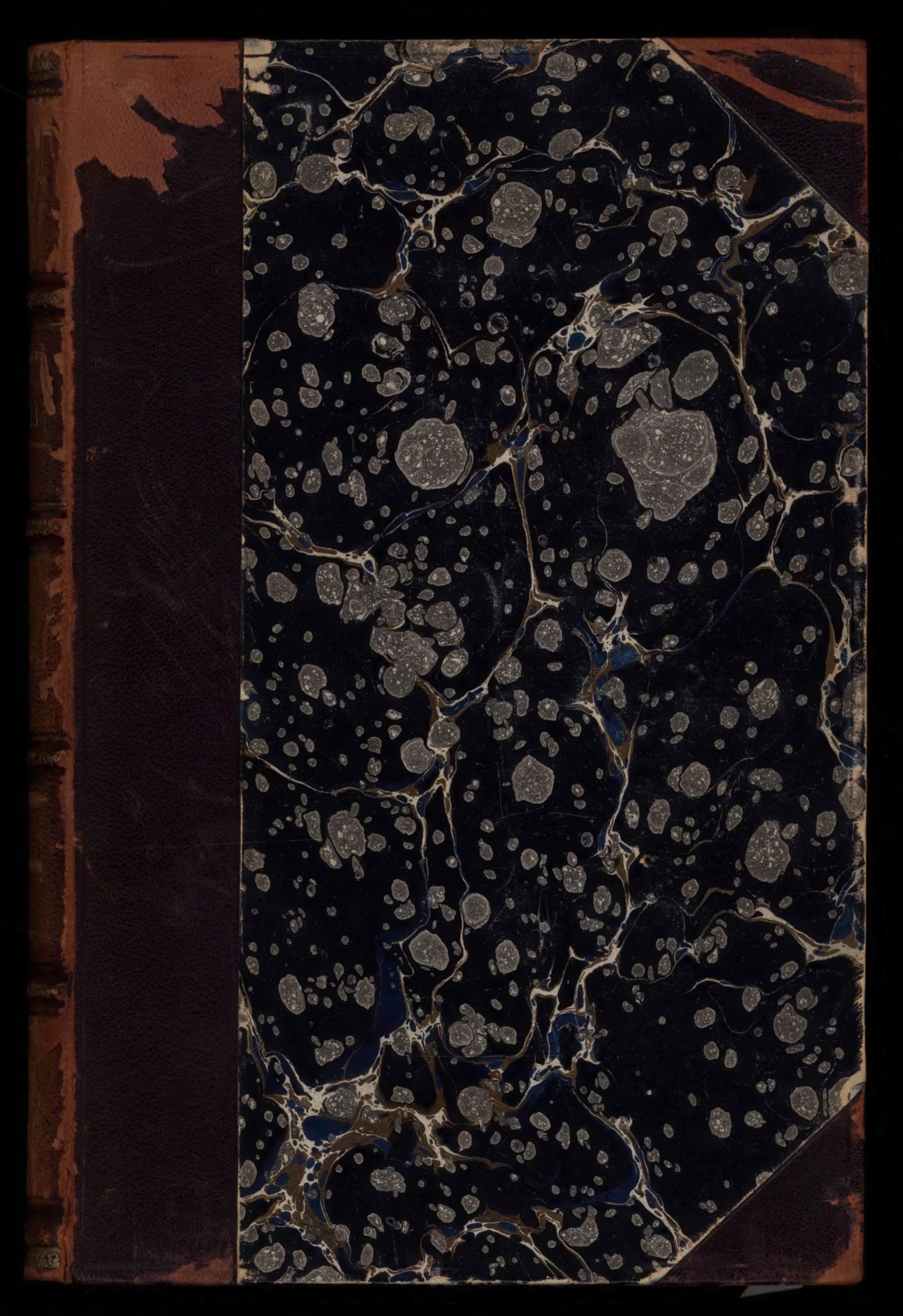
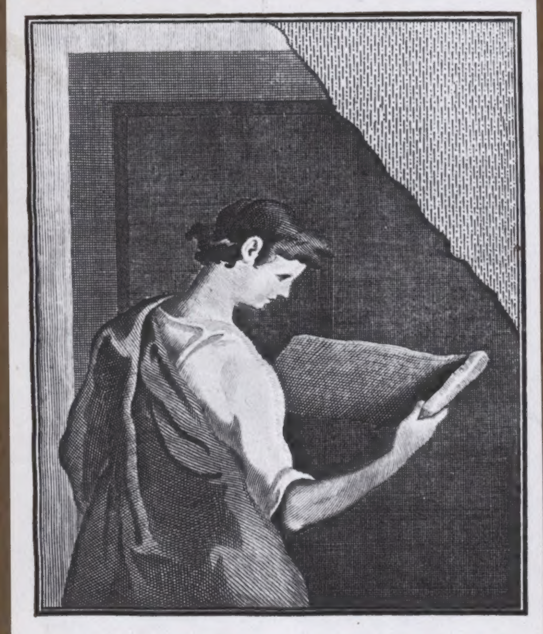




LES VIERGES
DE RAPHAËL

ET

L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

TOME TROISIÈME


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

LES VIERGES

DE

RAPHAËL

ET

L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

PAR

F.-A. GRUYER

TOME TROISIÈME

LES VIERGES DE RAPHAËL

PARIS

LIBRAIRIE DE Vve JULES RENOUARD

ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXIX

LES VIERGES

DE RAPHAËL

LA

VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Nous voici placés, en présence de la Vierge et de Raphaël, au point de vue même où nous nous sommes mis dans la première partie de cette étude, alors que, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au commencement du XVI[e] siècle, nous avons suivi l'art adoptant, développant, exaltant le culte abstrait de la Mère de Dieu. Guidés exclusivement par Raphaël, nous allons voir d'abord la Vierge et l'enfant Jésus échanger, au milieu de leurs caresses, leurs espérances et leurs appréhensions, soumis l'un et l'autre aux lois de la nature, mais, à force d'âme, élevant jusqu'au ciel ce qu'il y a de plus humble. Puis, dans une série de tableaux où Raphaël fera intervenir le petit S[t] Jean-Baptiste, nous étudierons les rapports naissants du Sauveur avec le monde, et nous verrons l'enfant Jésus s'incliner jusqu'à notre faiblesse pour nous faire atteindre jusqu'à sa divinité. Nous pénétrerons ensuite dans le mystère

de la Sainte Famille, et Raphaël, en empruntant à la famille humaine les éléments de ses conceptions idéales, nous montrera, sans jamais rien confondre, ce qui est de l'homme et ce qui est de Dieu. Enfin, transportant dans le ciel l'intimité de la Mère et du Fils, Raphaël rendra devant nous à la Vierge le plus magnifique hommage qu'elle ait jamais reçu des hommes.

C'est par la maternité que la femme tient à l'homme de la façon la plus étroite, la plus nécessaire, la plus indissoluble. Dieu lui-même, en revêtant notre humanité, n'a pas voulu se soustraire à la loi commune; Jésus-Christ, type de l'homme régénéré, s'est donné une mère, à laquelle il a accordé une part dans tous ses mystères, et qu'il a consacrée en mourant comme la mère du genre humain. Il a légué sa propre Mère au monde, « Fils, voilà votre mère, » parce qu'il a voulu que chaque chrétien retrouvât dans l'ordre de la grâce la mère et la femme qu'il tient de la nature et de l'amour. L'homme a besoin de la femme, et il en voit l'idéal absolu dans la Vierge, que Dieu a placée assez près du ciel et assez près de la terre, pour que nous puissions par elle aller à lui, comme lui par elle est venu à nous : *Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis et incarnatus est de Spiritu sancto.* Telle est la foi proclamée par l'Église à Nicée en 325, et c'est vers ce symbole que Raphaël est revenu sans cesse.

Toutes les affections humaines se concentrent en

la Vierge et s'épurent en s'adressant à elle. La Vierge projette sur toutes les conditions de la femme chrétienne les rayons de son immortelle beauté. Posée par Dieu lui-même « comme l'exemplaire universel de toutes les vertus[1], » elle est devenue, dans la vie des individus comme dans l'existence des sociétés, la femme par excellence, la Dame et la Reine. Elle a élevé, formé, dirigé les hommes et les peuples. Nous avons suivi, pendant une période de quinze siècles, les hommages que les génies supérieurs de chaque génération lui ont rendus; nous avons vu la femme, appuyée sur l'Évangile, grandir en dignité, en tendresse, en charité, en douceur, en humilité, en sympathie, en puissance; nous avons admiré l'art vouant à ce culte souverain toutes ses formes et toutes ses forces. Apprenons maintenant ce que Raphaël a fait de cette tradition. Sachant ce qu'elle était au moment où il l'a prise, on peut mesurer les sommets où il l'a portée. S'il a songé sans cesse à la Vierge, c'est qu'il a pensé sans relâche à l'éternelle beauté, et il s'en est approché chaque jour davantage. Rien de moins ambitieux d'ailleurs que la voie qu'il a suivie. Il s'est avancé pas à pas vers le progrès, vers la perfection, modestement mais avec sécurité, sans témérité mais sans hésitation, allant du simple au composé, ou plutôt simplifiant chaque jour davantage, ne se perdant jamais en de vaines chimères, cherchant l'idéal

1. *Div. Thom. Opusc.*, 1.

dans la réalité, et faisant jaillir de la vie ses immortelles conceptions.

Raphaël, très-jeune encore, cherche la Vierge dans la traduction littérale de la sentence proclamée à Éphèse, en 431 : « Nous appellerons Dieu l'Enfant que Marie allaite. » C'est l'idée la plus élémentaire et en même temps la plus précise de ce que l'art doit faire et peut oser, en s'appuyant sur la foi de l'Église. Plusieurs dessins, conservés à Venise dans la galerie de l'Académie des beaux-arts et à Oxford dans la collection de l'Université, montrent Raphaël s'essayant sous l'influence de cette première pensée. Ces dessins, il est vrai, n'ont aucune portée religieuse ; ils représentent la nature prise avec naïveté sur le fait, et interprétée avec une candeur voisine de l'ignorance. La mère elle-même est encore une enfant, et l'enfant qu'elle allaite pourrait se nourrir déjà de toute autre manière. Ces conceptions, ingénues jusqu'à l'invraisemblance, marquent la préoccupation qui s'était instinctivement emparée d'un esprit à peine adolescent. Elles prouvent une vocation. C'est ainsi qu'on voit des enfants, à l'humeur tapageuse, préluder par des simulacres de batailles à leurs futurs combats. Raphaël s'arrêtait avec bonheur devant une femme portant un *bambino* dans ses bras ; il comprenait spontanément la dignité d'un pareil tableau, et il s'efforçait de le reproduire. Ses propres souvenirs le servaient aussi. La vénération pieuse que Giovanni Santi avait vouée à la Vierge, et que de la Vierge il avait reportée à la mère

de son propre fils, avait laissé des traces qui guidaient les premiers pas de l'enfant dans la voie de l'imitation. En regardant Jésus sur le sein de la Vierge, Raphaël pensait que lui-même avait dû être ainsi dans les bras de sa mère, il revoyait la Madone peinte sur le mur du jardin paternel[1], et revenait avec attendrissement vers ses premières années. Il copiait d'ailleurs avec assiduité les tableaux de son père. On peut attribuer à un des dessins du *British Museum* une semblable origine; car on croit y voir déjà la main de Raphaël, et l'on y reconnaît encore l'esprit de Giovanni Santi[2]. Le culte de la Vierge lui apparut ensuite à Pérouse,

1. V. t. I, p. 478.

2. Ce dessin est exécuté à la plume et représente la Vierge et l'enfant Jésus. La Vierge est assise, tenant de ses deux mains l'Enfant sur ses genoux. La tête légèrement inclinée à droite, elle regarde de ce regard indécis et charmant familier aux Vierges de l'école ombrienne. Les traits sont nettement accusés, mais sans sécheresse. Un grand manteau enveloppe toute la figure et couvre même les cheveux, sauf un léger bandeau réservé sur le front. Le manteau, qui traîne jusqu'à terre, ne laisse voir que la moitié du pied gauche, qui est nu et finement dessiné. Le *Bambino* a la tête penchée comme sa Mère et regarde de la même manière. Il est nu et saisit vivement de la main droite le manteau de la Vierge. En examinant ces deux figures, on reconnaît la main de Raphaël traduisant, non pas le sentiment de Pérugin, mais celui de Giovanni Santi. Le Sanzio devait dessiner ainsi d'après son père et mettre déjà, tout enfant qu'il était, quelque chose de son esprit naissant dans la soumission de ses premières études. Il y a là une suavité, une tendresse, un genre particulier de beauté, quelque chose d'ouvert et de facile qu'on chercherait vainement dans Giovanni Santi, et dont il est permis de rapporter l'honneur à son fils.

non pas plus fervent qu'à Urbin, mais plus heureusement inspiré et mieux fait pour seconder les élans de son cœur. Aussi le voit-on aussitôt s'emparer des compositions de Pérugin et les reproduire, en y mettant chaque jour une plus grande part de son esprit et de son âme. Un dessin, entre autres, conservé à Windsor, dans la collection de la Reine, montre une tête de Vierge où l'esprit du Sanzio semble se révéler à travers la forme de Pietro Vannucci... Sans nous arrêter à ces témoignages secondaires et douteux encore, arrivons tout de suite aux preuves irrécusables, et parmi les tableaux dans lesquels Raphaël a représenté la Vierge et l'enfant Jésus, nommons-en treize sur l'authenticité desquels tout le monde est à peu près d'accord. Ce sont, si nous les classons par ordre de date et si nous les désignons par les noms sous lesquels ils sont le plus connus : la Vierge de la comtesse Anna Alfani, la Vierge de la collection Solly, la Vierge du comte Connestabile della Staffa, la Vierge du Grand-Duc, la petite Madone de lord Cowper, la Vierge du palais Tempi, la Vierge de la maison d'Orléans, la Vierge à l'Œillet, la Vierge de la maison Niccolini, la Vierge de la maison Colonna, la Vierge de la galerie Bridgewater, la Vierge de la collection Rogers, la Vierge aux Candélabres.

LA VIERGE DE LA COMTESSE ALFANI

(Jadis à Pérouse, chez la comtesse Anna Alfani).

Vers l'année 1492 le patricien Pietro Tiranni, voulant faire décorer sa chapelle dans l'église Saint-Jean à Cagli, appela Giovanni Santi. Giovanni arriva, amenant avec lui son fils Raphaël âgé de douze ans, et peignit la Vierge assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout[1]. Quelques années plus tard, Raphaël retrouva chez Pérugin des motifs identiques de Madone (notamment dans le grand tableau d'autel peint en 1497 pour l'église Santa-Maria-Nuova à Fano[2]), et, sans doute en mémoire de son père autant que par déférence pour son maître, il s'inspira de cette même pensée dans la Vierge qu'il signa de son nom aux approches de l'année 1500. Ce premier témoignage de ferveur est resté pendant plusieurs siècles aux lieux mêmes où il s'est produit.

1. Cette fresque se trouve sur le mur du fond de la chapelle. On a vu, t. I, p. 481, qu'à côté du trône de la Vierge, Raphaël lui-même avait été représenté par son père sous les traits d'un ange.

2. Une composition analogue, due également à Pérugin, se trouve dans l'église de l'Annunziata à Florence. De nombreuses répétitions en ont été faites dans l'école. Tels sont les tableaux de la maison Sorbello à Pérouse, de la maison Pietro Fumarolo à Florence, et de la galerie Borghèse à Rome.

Rare fortune pour un tableau : les œuvres d'art aiment le ciel qui les a vues naître, et perdent toujours à être dépaysées[1].

Ce petit tableau[2] montre l'Enfant debout sur les genoux de sa Mère, tel qu'on le voit à Cagli et tel aussi qu'on le retrouve à Fano. Jésus saisit de la main droite le voile qui couvre le sein de la Vierge, et tournant la tête à gauche, il contemple le spectateur avec bonté. Quant à la Vierge, elle est assise sur un banc, et vue seulement jusqu'aux genoux. Elle incline la tête vers la droite et baisse les yeux avec humilité. Sur le bleu foncé du ciel qui sert de fond aux deux figures, paraissent deux chérubins : l'un puise dans la contemplation du Verbe les éléments de la prière que l'autre adresse à Dieu; ces chérubins surtout sont dans le goût de Giovanni Santi. Quoi de plus simple qu'un pareil tableau? En présence de Jésus qui nous regarde, la Vierge se recueille et les anges prient. Il y a dans cette Vierge quelque chose de profondément soumis, mais d'une soumission délibérée, voulue : le Christ a reçu la nature humaine, du consentement de la Vierge, de sa volonté, de son cœur. D'un autre côté, si dans l'enfant Jésus doit se manifester le sentiment de la divinité, il faut que l'hu-

1. Ce tableau se voyait encore il y a quelques années à Pérouse, chez la comtesse Anna Alfani. Mais il a quitté maintenant l'Italie, et il nous a été impossible de découvrir où il est allé.

2. Ce tableau mesure environ 0m,50 de haut sur 0m,33 de large. Il n'a point été gravé.

manité couvre ce sentiment de toutes ses séductions, de toutes ses grâces. Le Christ enfant est fils de Dieu, mais il est aussi, il est surtout fils de Marie ; il réclame le sein d'une Vierge et les bras d'une femme. Ce Dieu qui gouverne le monde a besoin des soins de sa mère, il veut être l'objet de sa douceur et le sujet de ses alarmes. C'est ce que S[t] Augustin appelle « la sagesse devenue lait, » et c'est ce qu'exprime avec naïveté ce premier tableau. Sans doute l'enseignement qu'il nous donne est timide et bien incomplet ; les moyens dont dispose alors Raphaël sont bien faibles encore, mais l'idée qui émane de cette peinture est déjà toute pénétrée de l'Évangile.

L'exécution de cette Vierge rappelle d'assez loin déjà la manière de Giovanni Santi et de beaucoup plus près celle de Pérugin.

Raphaël a gardé de son père la précision, la pureté, la conscience irréprochable; mais il a répudié la sécheresse. Étant tout enfant au milieu de ses montagnes ombriennes, il regardait sans doute avec une pieuse attention les œuvres de Giovanni Santi, mais il admirait peut-être plus encore les fresques de Fra Angelico à Forano[1] et les tableaux de Gentile da Fabriano au val di Sasso[2]. Or les premiers essais de Raphaël portent l'empreinte de ses premières admirations. Aussi loin qu'on remonte dans son œuvre, on ne

1. Près d'Osimo.

2. V. la lettre adressée par le chanoine Claudio Serafini à l'abbé Lanzi.

retrouve pas la dureté des contours de Giovanni; mais on reconnaît le même respect de la nature, le même enthousiasme pour l'art, la même foi dans la chasteté de l'idéal. On découvre également une recherche de l'harmonie et un sentiment de la beauté qu'il n'a pu prendre au foyer paternel. Ainsi la Vierge de la comtesse Alfani, tout en montrant Raphaël lié encore aux antiques traditions léguées à l'école d'Urbin par Niccolò Alunno et sévèrement gardées par Giovanni Santi, le rattache à des hommes non moins fervents que son père, mais plus avancés déjà vers la perfection.

Si la Vierge de la comtesse Alfani fait songer aux Madones sorties de l'école d'Urbin, si elle leur a emprunté notamment les deux têtes de chérubin qui du haut du ciel la contemplent et la prient, elle se rapproche beaucoup plus encore des Vierges de Pérouse. Elle leur ressemble comme une sœur à sa sœur, ou plutôt comme une fille à sa mère. Raphaël, depuis quelques années déjà, ne se souvient plus de la sévérité, de la raideur des inspirations paternelles. Il est tout entier sous le charme de cette langueur mystique dont Pietro Vannucci parait en ses beaux jours ses meilleures conceptions; mais, en se livrant à cette influence, il ajoute déjà quelque chose de ce je ne sais quoi d'achevé qui pénètre et ne permet pas d'hésiter en présence d'une œuvre marquée de son génie. L'enseignement de Pérugin n'avait rien de tyrannique. Il attirait l'esprit, mais ne le dominait pas

au point d'en empêcher le développement. Raphaël pouvait s'y abandonner sans entraver aucun des élans de son cœur. Il aimait les types créés par son maître, il les adoptait, les caressait avec amour, et les douait d'une pureté de sentiment que lui seul, quoique encore enfant, était assez puissant pour leur communiquer.

La Vierge de la comtesse Alfani porte, selon l'usage, une robe rouge et un manteau bleu. Sur la bordure du vêtement, à la hauteur de la poitrine, on lit les initiales R. d. V. Le Sanzio a peint ce tableau d'une main délicate et pieuse, apportant, même aux moindres détails, le soin le plus scrupuleux. La touche est fine et d'une extrême suavité, et le fini de l'exécution est remarquable. Enfin, comme la conservation est parfaite, on peut juger encore en toute sincérité avec quel ravissement Raphaël prélude, dans cette première peinture, aux œuvres de sa jeunesse.

LA VIERGE DE LA COLLECTION SOLLY

(Au Musée royal de Berlin).

La Vierge de la collection Solly, la première en date parmi les Vierges de Raphaël au musée de Berlin,

est contemporaine de la Vierge de la comtesse Alfani[1]. Ces deux Vierges se ressemblent sans se répéter, ou plutôt on y sent la même âme prise dans deux états différents. Le tableau de Pérouse nous montrait Marie dans son recueillement, dans sa soumission; celui de Berlin va nous la présenter cherchant dans l'Écriture la confirmation de sa foi.

La Vierge est assise et porte sur ses genoux l'enfant Jésus[2]. De la main droite elle tient un livre[3], et de la main gauche elle touche avec précaution le pied de Jésus. Sa tête, légèrement inclinée vers la gauche, est vue presque de face. Ses cheveux blonds, arrangés en simples bandeaux plats, sont couverts d'un voile transparent qui s'avance jusque sur le front[4]. Les yeux baissés lisent attentivement dans le livre ouvert devant eux. La bouche est petite et trop accentuée ; elle a quelque chose de très-jeune et de presque enfantin. Le visage,

1. Le tableau de la galerie de Berlin mesure, à quelques centimètres près, les dimensions du tableau de la comtesse Alfani; il a environ $0^{m},56$ de haut sur $0^{m},36$ de large. Après avoir appartenu à une noble famille de Modène, il passa à Milan dans la collection Solly, qui lui donna son nom, et de là dans la galerie royale de Berlin. (V. le catalogue officiel du musée de Berlin, par le Dr Waagen, nº 141.) Ce tableau n'a point été reproduit par la gravure; il ne se trouve rappelé que par un simple petit trait donné dans *Kugler's Hand-Book of painting, by Sir Ch. L. Eastlake, London*, 1851, t. II, nº 1.

2. Le cadre coupe la figure de la Vierge à la hauteur des genoux.

3. Ce livre est relié de noir avec une tranche dorée.

4. Sur le haut de la tête, ce voile disparaît sous le capuchon du manteau.

un peu rond, est d'une exquise fraîcheur. La robe rouge, bordée de noir, dégage complétement le cou, et est couverte en partie par le manteau bleu. Une broderie d'or dessine la forme de ce manteau, qu'une perle retient attaché sur la poitrine[1]. Telle est la Vierge de la collection Solly. — Quant à l'enfant Jésus, il est assis sur les genoux de sa Mère. La tête et les yeux levés au ciel, il porte la main droite à la légère écharpe qui lui ceint les reins, et caresse de la main gauche un chardonneret[2]. — Un fond de paysage, chargé de vapeurs d'un bleu verdâtre, complète le tableau. C'est encore le monde mystérieux des rêves de l'enfance.

On peut, avec vraisemblance, rapporter cette peinture à l'année 1500. Assurément, comme composition, elle est à Pérugin au moins autant qu'à Raphaël. Le type de cette Vierge reproduit fidèlement celui des Vierges de Pietro Vannucci, et ce dernier en a peint certainement de plus belles. Cependant il y a dans la Madone de la collection Solly un sentiment et une pensée qui n'appartiennent point au maître de Pérouse. Si la tradition est pieusement observée dans ce tableau, la nature y est étudiée avec une finesse d'observation que Pérugin ne connut pas. Jamais Pérugin n'a été plus naïf, et jamais peut-être Raphaël n'a été plus

1. Une étoile d'or brille sur ce manteau bleu, à la hauteur de l'épaule gauche.

2. Ce chardonneret est venu se poser sur le genou gauche de l'Enfant.

naïvement enfant. A travers les inexpériences et les faiblesses de l'exécution, on sent la candeur et le parfum de la jeunesse. Sans doute le dessin laisse à désirer, le modelé manque de précision ; mais quelle vie douce et saine dans ces chairs blanches et roses si fraîchement conservées, et quel charme dans les ombres transparentes qui les couvrent sans en rien cacher ! Si Raphaël copie encore Pérugin, déjà il lui échappe par l'esprit comme par le style. Le souffle divin se fait sentir à travers l'atmosphère de cet horizon chargé d'azur[1]! Raphaël, d'ailleurs, tout soumis qu'il est à son maître, s'est souvenu encore ici de son père. En adoptant les errements de l'école de Pérouse, il a conservé certaines habitudes de l'école d'Urbin, et l'on peut aisément reconnaître dans le faire du tableau de la collection Solly certains procédés habituellement mis en œuvre dans les tableaux de Giovanni Santi. Ce sont les mêmes couleurs simples et claires ; et si le Sanzio s'est abstenu des ombres grises, dures et opaques qui déparent si souvent les peintures de son père, il a gardé précieusement ces demi-teintes brunes et diaphanes, amenées par des transitions légèrement

1. Si l'on veut juger de combien Raphaël, tout enfant qu'il est encore dans la Vierge de la collection Solly, s'élève déjà au-dessus de son maître, on n'a qu'à regarder, à la pinacothèque de Munich, le tableau inscrit sous le n° 550. C'est une Vierge de Pérugin qui rappelle les premières Vierges essayées par le Sanzio, et qui, les rappelant, fait comprendre aussitôt toute leur valeur et toute leur supériorité morale.

rosées, qu'accompagnent des lumières superposées après coup.

Mais ce dont il faut se pénétrer surtout, c'est de la pensée contenue dans cette Vierge et dans cet Enfant. Chaque tableau d'un maître porte en lui une intention, un enseignement, une volonté. L'artiste qui ne peindrait que pour le seul plaisir des yeux, ne vaudrait pas mieux que le rhéteur qui ne dit que des phrases. Son œuvre ne serait que superficielle et le temps l'aurait bien vite effacée. Or voici une peinture, infiniment humble dans sa forme, souverainement modeste dans son expression, et qui, depuis trois cent soixante-six ans qu'elle existe, n'a rien perdu de sa valeur morale. Donc elle est éloquente dans le meilleur sens du mot, parce que l'idée qu'elle exprime est vraie dans tous les temps.

L'enfant Jésus caresse un chardonneret, et, tandis que la Vierge cherche la vérité dans l'Écriture, il regarde au ciel comme à la source de toute vérité. Il y a, dans l'expression, dans le geste de toute cette petite figure, tant de ferveur et tant de conviction, qu'il est impossible de ne pas être entraîné par un mouvement semblable et de ne pas céder à un sentiment analogue. En présence de cet Enfant, on se rappelle la parole de S[t] Irénée : « Dieu est bon, non parce qu'il possède la bonté, mais parce qu'il est la bonté même[1]. » Dans la divine spontanéité de ce

1. S[t] Irénée, liv. II, ch. XIII, n° 3.

Bambino, dans la naïve expansion de son amour, on voit Jésus qui prend possession de la terre, on reconnaît Dieu lui-même reposant sur le sein d'une vierge et attirant à lui tous les cœurs[1]. Quelle manière plus douce de regarder le ciel que de suivre les yeux d'un petit enfant dans les bras de sa mère? Le tableau de Raphaël est tout entier dans cette pensée. Un enfant, faible et nu, sur les genoux de la plus humble des femmes, tel est le symbole vers lequel Raphaël reviendra toujours, sans se répéter jamais. Dans la Vierge de la collection Solly il montre encore beaucoup d'indécision; mais une intuition divine lui révèle la puissance du sentiment religieux, et déjà il arrive, à force de bonheur et de sincérité, à en saisir la véritable expression.

LA VIERGE DU COMTE CONNESTABILE DELLA STAFFA

(A Pérouse, chez le comte Connestabile).

Peu de temps sépare la Vierge du comte Staffa des deux Vierges précédentes, et ce peu de temps a suffi à

1. *Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti virginis uterum.* (Te Deum.)

Raphaël pour se fortifier, se recueillir et affirmer sa vocation. Tout à l'heure il employait, pour nous parler, la langue même de son maître, et, malgré la mélodie de son accent personnel, nous ne le reconnaissions qu'à travers Pérugin. Désormais c'est lui-même, lui seul qui va nous instruire, et s'il se souvient encore des conceptions de Pietro Vannucci, c'est pour nous les faire complétement oublier. En lui l'enfance s'efface, et la jeunesse s'annonce avec les promesses de l'avenir. Il ouvre son âme à toutes les généreuses aspirations de la vie; la nature lui apparaît sous les dehors d'un printemps qui ne doit pas finir, et en même temps que le plaisir lui présente la coupe toute pleine de songes enchantés, la Vierge se montre à lui comme le type par excellence de la beauté divine. C'est alors qu'il peint le *Rêve du Chevalier* et la Madone de la maison Connestabile.

Cette Vierge a été peinte à Pérouse, et de Pérouse elle n'est jamais sortie. Raphaël a repris en la transformant l'idée du tableau de la collection Solly. La Vierge, qui tient encore un livre, est debout avec l'enfant Jésus au milieu du paysage devant lequel tout à l'heure elle était assise. Par un mouvement spontané, soudain, Jésus s'empare du livre, le pénètre de ses yeux, l'éclaire de son esprit. Alors la Vierge, inclinant la tête vers son Fils, le regarde avec une gravité attendrie, comprend qu'elle porte dans ses bras le Christ de Dieu, et concentre sur lui toutes ses pensées, toute son âme. Elle sait qu'il a incarné et

la vie et l'amour, « qu'il a offert sa chair aux sages, sa chair par laquelle ils apprendront la sagesse et l'esprit[1]. » Vierge « devenue mère par la seule obéissance de son cœur[2], » elle n'a enfanté ce fruit divin, elle ne l'élève que pour le sacrifice. A peine sortie de la Crèche, elle entrevoit déjà le Calvaire, et elle sait que, d'un bout à l'autre de la voie douloureuse, elle sera l'inséparable compagne de ce fils adoré. Elle le sait et s'enveloppe dans sa résignation comme dans un voile. De toutes parts la nature lui sourit et lui rend grâces, car elle a tant aimé le monde qu'elle lui a donné son fils unique[3]... Telle est l'idée qu'on peut attacher à la Vierge Connestabile. Voyons avec quelle clarté pittoresque, avec quelle poésie naïve cet enseignement nous est donné.

La Vierge est debout, vue un peu plus qu'à mi-corps et tournée vers la gauche. De la main droite elle tient le livre, et de la main gauche elle porte l'enfant Jésus. Elle est très-simplement vêtue d'une robe rouge et d'un long manteau bleu. La robe est nouée à la taille, et bordée en haut par un double filet d'or. Le corsage est rehaussé d'un peu de blanc, qui ménage la transition de la couleur de la robe à la couleur des chairs. Le manteau descend du sommet de la tête et couvre les épaules ainsi que les bras. Un voile trans-

1. Saint Bernard, serm. VI *in Cantica.*

2. Saint Augustin.

3. *Sic Maria dilexit mundum ut filium suum unigenitum daret.*

parent, jeté sous ce manteau, protége, sans les cacher, les cheveux et le haut du front, et vient ensuite se nouer sur la poitrine. La tête, penchée en avant, a une expression de grande douceur. C'est l'âme d'un ange qui rayonne à travers les traits d'une vierge. Le visage n'a plus cette rondeur qu'il affectait encore dans la Vierge de la collection Solly. Il s'est sensiblement allongé. Ce n'est plus cette silhouette indécise qui flottait naguère entre la jeunesse et l'enfance, ce sont des traits dont la pureté est voulue, consciente, fermement arrêtée. On reconnaît déjà la forme ovoïde que Raphaël adoptera, en la perfectionnant encore, dans les types les plus achevés de ses Vierges. Les joues sont pleines, et, sans avoir rien de massif, un peu lourdes encore par le bas. Le front, bien développé, est d'une inexprimable pureté dans son encadrement de cheveux blonds. Les yeux sont grands et recouverts par les paupières doucement abaissées; la tendresse en émane et les larmes sont près d'en couler. Le nez est droit. La bouche est petite, et les lèvres dessinent un arc encore un peu trop accentué. L'humilité, la bonté qui brillent sur toute cette figure, font presque oublier la tristesse qui s'y voit aussi. L'idée exprimée est vive et profondément sentie, et la forme qu'elle affecte est réelle et vraie. Raphaël ici ne s'est plus contenté des leçons de son maître, il s'est mis lui-même et sans intermédiaire en présence de la nature. La conception de cette Vierge est à la fois idéale et vivante. Une jeune mère, sans doute une

simple paysanne des environs de Pérouse, lui a servi de modèle. Il l'a d'abord représentée simplement, naïvement, telle qu'il la voyait, parée d'une beauté saine et pure. C'est ainsi qu'il la montre dans l'esquisse dessinée à la plume, appartenant à don Jose de Madrazo[1]. Puis répandant la grâce divine sur cette fraîche et fidèle image, il en a fait la Vierge. Dans une œuvre d'art, l'esprit doit éclairer la matière et nous dégager du matérialisme; mais s'il faut qu'il la domine, c'est à la condition de ne la point opprimer et de respecter scrupuleusement la vérité. Voilà ce que comprend Raphaël, instinctivement et dès ses premiers ouvrages; voilà ce qu'il cherche dans la Vierge Connestabile. Concilier, associer dans une juste mesure ce que demande l'esprit et ce que voient les yeux, voilà ce qu'il veut déjà et ce qu'il voudra toujours.

L'enfant Jésus est également, dans ce tableau, la confirmation de cette manière de concevoir la vérité dans l'art. Raphaël a vu vivre cet enfant dans les bras de sa mère, et en reproduisant un des aspects de sa vie mortelle, il lui a presque donné l'immortalité. Le corps et la tête tendus vers le livre, le *Bambino* repose légèrement et avec abandon sur le bras de la Vierge. La main gauche ramenée sur la poitrine, il porte avec intérêt la main droite à la page où lisent ses yeux. Cet enfant satisfait à toutes les exigences de la vie réelle,

1. Directeur du musée royal de Madrid.

et il est surnaturel aussi par son intelligence. En présence de cette figure, on peut dire avec St Anselme : « Que l'esprit comprenne, contemple et admire[1]. »

La nature elle-même, où tout frémit aux premiers souffles du printemps, parle et prend une voix. Des montagnes de l'horizon, couvertes encore de neige, sort une source qui bientôt devient une rivière. Des collines succèdent aux montagnes, et des prairies font suite aux collines. Quelques arbres se dressent çà et là, prêts à fleurir, mais encore en partie dépouillés. Une barque s'abandonne au cours de l'eau; tandis que sur la rive chemine un cavalier. On respire avec bonheur au milieu de cette campagne heureuse, paisible, bien ouverte. Le ciel est d'une limpidité parfaite. L'air, transparent et léger, laisse apercevoir les plus fines branches et jusqu'aux moindres brins d'herbe. Tout est net, clair, rempli d'harmonie. La grâce a soumis la nature. Les yeux admirent un si bel arrangement, et s'étonnent de trouver dans un si petit cadre de si vastes perspectives.

Le champ de cette peinture est en effet très-petit. Il est circonscrit dans une circonférence de cercle dont le diamètre n'excède pas seize à dix-sept centimètres[2].

1. *Intendat mens humana, contempletur et stupeat.*

2. Ce tableau est encore dans son cadre primitif, vraisemblablement dessiné par Raphaël lui-même. Bien que la forme de la peinture soit circulaire, le cadre est carré; et les quatre angles, réservés en dehors de la circonférence de cercle, sont recouverts d'arabesques rouges sur fond noir dans le goût des arabesques qui séparent les trois tableaux de la prédelle de la galerie du Vatican.

C'est presque une miniature, et les délicatesses du pinceau sont extrêmes jusque dans les moindres détails. Mais ces délicatesses n'engendrent ni dureté, ni sécheresse; la main du peintre a été aussi ferme que légère; les fins contours de la Vierge et de l'Enfant sont accompagnés d'une couleur harmonieuse et solide. Solide assurément, car ce tableau s'est conservé dans sa pureté, dans sa tonalité primitives. Sauf une légère fente qui s'est produite dans le panneau, la conservation est irréprochable. Raphaël a mis dans cette peinture la candeur et la sincérité de ses vingt ans. On y remarque certaines faiblesses : la main droite de la Vierge, le pied droit et la main droite de l'Enfant sont d'un dessin qui laisse à désirer. Mais à côté de ces imperfections, que de choses à recommander même au point de vue technique! Comment ne pas remarquer le clair-obscur qui couvre la joue gauche de la Vierge et de l'enfant Jésus, comment ne pas admirer le modelé du corps de ce petit enfant, comment n'être point ravi par tant de fraîcheur et de délicatesse? C'est une idylle chrétienne, où l'âme du peintre s'est livrée tout entière[1].

La Vierge Connestabile n'a jamais quitté son pays

1. On trouve dans le palais même du comte Connestabile une Vierge de Pérugin qui permet encore de mesurer la distance qui sépare Raphaël dans sa première jeunesse de Pietro Vannucci dans toute sa maturité. Cette Vierge est assise avec l'enfant Jésus au milieu d'un paysage. Deux anges sont agenouillés et en prière de chaque côté.

natal. Elle entra, du vivant de Raphaël, dans la maison Connestabile della Staffa, et on l'y trouve encore. Elle continue de vivre sous le ciel qui l'a vue naître. Si le caractère, si les mœurs des peuples changent et se modifient, si la nature morale de l'homme varie selon les circonstances, la nature physique n'est pas sujette aux mêmes vicissitudes, et l'on reconnaît encore aujourd'hui, à côté de ce tableau, les types charmants dont Raphaël s'était épris. Les campagnes sur lesquelles le jeune Sanzio aimait à reposer ses yeux sont restées telles aussi qu'elles étaient il y a quatre siècles, et l'on juge mieux l'œuvre du peintre après s'être pénétré des émotions qui l'ont inspirée.

Le petit tableau du comte Staffa signale l'aurore du XVIe siècle, et il est l'heureux augure des vingt premières années de cette belle époque. Est-ce la reproduction d'une œuvre de Pérugin? Il est possible; car la même Vierge, semblable d'intention, mais de dimensions plus grandes, et d'esprit et de style infiniment moindres, a été exécutée par un autre élève de Pietro Vannucci dans l'hôpital de Santa-Maria-della-Misericordia, à Pérouse[1]. Dans cette dernière peinture, tout accuse l'influence exclusive de Pérugin, tandis que dans le tableau de la maison Connestabile tout témoigne de l'esprit du Sanzio. Ce n'est là cependant qu'une œuvre de jeunesse. Raphaël, tout en s'y

1. Ce tableau est carré; il mesure 0m,62 sur 0m,50 environ. Il a beaucoup souffert et a été gravé par Ant. Krüger, in-4°.

montrant déjà lui-même, y est docile aux enseignements de son maître et absolument soumis à la tradition de l'école. La Vierge Connestabile est déjà une preuve de génie, ce n'est pas encore le fait d'un maître[1].

LA VIERGE DU GRAND-DUC DE TOSCANE

(Dans la galerie Pitti, à Florence).

De l'année 1502 ou 1503, à laquelle on peut rapporter la Vierge Connestabile, nous passons tout à coup à la fin de l'année 1504, et peut-être même au commencement de l'année 1505. Dans cet intervalle de deux ans, n'existe-t-il aucune Madone qui montre les progrès constants, la marche rapidement ascendante du Sanzio? Comme tableau, rien encore de parfaitement authentique n'est venu nous éclairer. Mais les dessins ne manquent pas; ils prouvent que Ra-

1. Pietro Mocchi a gravé en 1821 la Vierge Connestabile, en grandeur de l'original. — On voit à Pérouse deux anciennes copies de cette Vierge. L'une se trouve dans la maison Baglioni, l'autre dans la collection della Penna. — En 1817, P. Caronni a gravé une autre copie tirée de la maison Oggioni, à Milan.—Th. Richomme a gravé la copie de Sassoferrato, que possède le musée du Louvre. Cette répétition de Sassoferrato n'est pas du tout dans l'esprit du tableau original.

phaël revenait à chaque instant vers la Vierge, et qu'il nourrissait sa pensée des plus fortes études. Toutes les grandes collections de l'Europe possèdent quelques-uns de ces témoignages, et il est probable que des tableaux encore ignorés et appartenant à cette époque (1500-1504) viendront un jour éclairer cette partie encore obscure de la vie du Sanzio. En attendant ces tableaux, regardons attentivement les dessins[1]. Plusieurs d'entre eux continuent, en la perfectionnant encore, l'idée des Madones de la collection Solly et de la maison Staffa. On retrouve à chaque instant, dans ces nombreux croquis, la Vierge partagée entre l'attention qu'elle accorde à ses lectures et les soins qu'elle donne à son fils. Deux exemples suffiront ici pour faire voir comment Raphaël élevait chaque jour sa pensée.

Un dessin conservé à Vienne, dans la collection Albertine, montre la Vierge avec l'enfant Jésus assis devant elle[2]. Marie a posé son livre sur une table; la main gauche s'appuie sur les pages ouvertes, et la main droite présente au Sauveur une grenade, emblème de fécondité spirituelle. Rien de plus religieux que l'intention de ces deux figures[3], dont les

1. V. en France, au musée du Louvre; en Angleterre, dans la collection d'Oxford, et dans celle du duc de Devonshire à Chatsworth; à Vienne, dans la collection Albertine; à Florence, dans la galerie des Offices; etc., etc., etc.

2. Ce dessin est esquissé au fusain et terminé à la pierre noire. Il a appartenu à Julien de Parme et au prince de Ligne.

3. Elles sont plus petites que demi-nature.

moindres détails sont traités avec une précision qui porterait à croire qu'on a là sous les yeux un carton définitif ayant servi à un tableau. Le Sanzio, fidèle observateur du modèle vivant, dégage de plus en plus l'élément divin déposé par le Créateur au sein de la création.

Dans un autre dessin[1], Raphaël représente la Vierge assise, ayant sur ses genoux le Rédempteur, et lisant attentivement dans un livre qu'elle tient de la main droite. C'est le tableau même de la collection Solly, vers lequel le Sanzio est revenu sans le modifier essentiellement, mais dont il s'est approprié l'idée d'une manière plus intime, en la transformant surtout par l'expression, par le style. La Vierge n'a plus rien de Pérugin, elle appartient exclusivement à Raphaël. Les cheveux s'enroulent avec plus d'élégance, sans rien enlever au visage de son humilité. Le voile s'arrange avec plus de souplesse; seul il couvre les cheveux, et le manteau tombé sur les épaules ne cache plus rien de la tête. Le cou est plus flexible, il se meut plus librement et s'incline sur l'épaule avec plus de naturel et de grâce. Les traits, sans s'être amaigris, se sont allongés; ils ont perdu leur forme traditionnelle et un peu monotone, pour prendre l'accent particulier que Raphaël adopte dès lors et dont il poursuivra jusqu'à la fin le complet développe-

1. Ce dessin, exécuté à la plume, est au musée du Louvre. Dans l'ordre d'idées auquel il appartient, on ne saurait rien voir de plus touchant.

ment. L'enfant Jésus, qui ne tient plus un chardonneret, mais qui joint les mains et qui prie avec ferveur en levant les yeux vers le ciel, s'est également rapproché de la nature en gagnant plus de divinité. Dieu seul, en prenant notre humanité, a pu se faire ainsi petit enfant. Rien d'invraisemblable à admettre qu'un petit tableau, plus voisin de celui du comte Connestabile que de celui de la collection Solly, a pu être exécuté d'après ce dessin, auquel rien ne manque pour en faire une œuvre complète[1].

Quoi qu'il en soit, désormais Raphaël n'a plus rien à apprendre de Pérugin, et le Sposalizio (1503-1504) vient de l'élever à de grandes hauteurs au-dessus du niveau de l'école[2]. Il se sent appelé par d'autres maîtres, plus grands, plus universels. Léonard de Vinci surtout le fascine et l'attire... J'aime à relire ici la lettre si connue par laquelle la sœur du duc d'Urbin, Joanna della Rovere, adresse le Sanzio au gonfalonier Soderini :

« Très-magnifique et puissant seigneur, que j'honore à l'égal d'un père.

« Celui qui vous présentera cette lettre est Ra-

1. Au revers de cette même feuille, Raphaël a dessiné deux enfants jouant ensemble. L'un d'eux, à genoux, a frappé l'autre, qui pleure. Une tête d'enfant se voit également au bas de la même feuille. Voilà qui montre encore avec quelle prédilection Raphaël se portait vers l'enfance, et de quelles observations constantes il l'entourait.

2. V. t. I de cet ouvrage, p. 21.

phaël, peintre d'Urbin, doué d'un beau talent, et qui a décidé de passer quelque temps à Florence pour y étudier. Son père, homme de mérite, m'a été très-affectionné, et je suis également fort attachée au fils, jeune homme charmant et de manières distinguées; et pour toutes ces raisons je désire de tout mon cœur qu'il arrive à la perfection dans son art. C'est pourquoi je le recommande à Votre Seigneurie aussi vivement qu'il est possible, la priant de vouloir bien, pour l'amour de moi, lui accorder toutes ses faveurs et toute sa protection, et l'assurant que tout ce qui sera fait d'utile ou d'agréable à mon protégé, je le regarderai comme fait à moi-même... D'Urbin, 1er octobre 1504.

« JOANNA FELTRIA DE RUVERE,

« Duchesse de Sora et *prefectissa* de Rome [1]. »

Ne voit-on pas, à la chaleur de cette recommandation,

1. « A Pietro Soderini, gonfaloniere di Firenze.

« Magnifico ac Excelso Domino tanquam Patri observandissimo, Domino vexillifero Justiciæ excelsæ Reipublicæ Florentinæ.

« Magnifice ac excelse Domine, tanquam Pater observandissime.

« Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so (suo) che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla signoria vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio che in ogni sua occorenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri e comodi che riceverà da Vostra Signoria li

se dessiner dans son irrésistible séduction la jeune image du peintre d'Urbin?... Raphaël arrive donc à Florence, et dans l'exaltation de son premier transport en présence des maîtres toscans, il peint la Vierge du Grand-Duc, œuvre déjà magistrale, dans laquelle la nature, vivement saisie, s'éclaire de la lumière plus vive d'un sentiment nouveau.

Sur un fond vigoureux et sombre, la Vierge, de grandeur naturelle, tient l'enfant Jésus dans ses bras. Humble, douce, radieuse, belle au point de vue de la nature et plus belle encore au point de vue de la grâce, elle est debout en face de nous, contemplant l'enfant Jésus qu'elle porte sur son bras gauche et qu'elle protége de sa main droite. La robe rouge ne se voit que sur la poitrine. Un ample manteau bleu, doublé de vert, couvre le sommet de la tête, tombe sur les épaules et enveloppe le reste de la figure. Un voile transparent se mêle aux bandeaux de cheveux blonds, et descend sur le front sans en atténuer la noblesse. Les traits sont calmes sans impassibilité, et d'une beauté que Raphaël lui-même a rarement dépassée. On s'étonne qu'il soit possible d'atteindre, avec des moyens aussi simples,

riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando ed offero.

« Urbini, prima octobris 1504.

« Joanna Feltria de Ruvere,

« Ducissa Sarae et Urbis Prefectissa. »

à une telle puissance d'expression. Voilà de ces choses qu'on ne comprend que si on les a senties, et que rien ne peut rendre. Le silence, l'humilité, l'adoration, l'effacement, toutes les qualités morales qui parent cette figure, la font rayonner en même temps d'une majesté divine. On conçoit ainsi la Vierge des vierges et la fleur de toute virginité. La franchise de son regard et la pureté de sa bouche disent la franchise et la pureté de son cœur. Ce sont bien là les yeux dont parle Dante, « les yeux que Dieu chérit et vénère,... »

Gli occhi da Dio diletti e venerati [1],

et dès qu'on les a vus on ne peut en détacher son cœur [2].

Jusqu'ici Raphaël avait cherché la Vierge dans un mouvement spécial et épisodique de son ministère. La voilà maintenant dans sa simplicité religieuse, abstraite, universelle. Elle paraît, et cela suffit à nous la faire aimer. Il est peu d'images de la Mère du Verbe qui répondent mieux au rêve des grands esprits chrétiens. « Sainte comme le Christ, qui a pris en elle notre nature afin de la régénérer, elle est la femme selon l'esprit, comme la Vénus antique était la femme selon la chair. Dans cette Vierge, tout détache de cette pensée de la chair. Telle qu'une fleur aérienne, elle flotte au milieu

1. Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, v. 40.

2. La collection des dessins du musée des Offices possède une étude à la plume pour la tête de cette Vierge.

d'une limpide lumière qui semble, en la révélant, la voiler encore. Un parfum d'innocence s'exhale d'elle et l'enveloppe comme un vêtement. Sur son front serein, où cependant se montre déjà le germe d'une douleur immense, pressentie et pleinement acceptée, sur ses lèvres qui sourient à l'Enfant divin, dans son regard virginal et maternel, dans la pureté de ses traits pleins d'une grâce céleste, on reconnaît tout ensemble et la simple naïveté de la fille des hommes et l'auguste et l'ineffable sainteté de celle en qui le Verbe éternel s'est incarné pour le salut du monde. Voilà la femme selon le christianisme, la seconde Ève réparatrice de l'humanité ruinée par la première[1]. »

La Madone du Grand-Duc est-elle une œuvre irréprochable? Non sans doute, et Raphaël, dans ce tableau, est loin encore d'être arrivé comme penseur et comme peintre à l'apogée de sa force. Il nous révélera bientôt de plus grands aspects de la Vierge; il nous la montrera, non pas plus touchante, mais plus voisine de la beauté absolue. On signalerait aisément ici certaines imperfections. Les mains sont trop fortes, les attaches manquent de délicatesse et même de précision. Les yeux, d'un sentiment exquis, ne sont pas parfaitement ensemble, on pourrait presque dire qu'ils louchent un peu, et la ligne sur laquelle ils sont placés n'est pas rigoureusement perpendiculaire à la ligne du nez. Cependant, comment concevoir un regard qui, sans

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, p. 223.

s'adresser directement à nous, nous ravisse davantage? C'est qu'une œuvre d'art appartient au sentiment avant d'appartenir à la science, et qu'en la décomposant, en la disséquant, en isolant chacune de ses parties, on perd de vüe l'esprit qui la fait aimer. Combien de femmes dont la beauté est toute superficielle et incapable d'aller jusqu'au cœur; et combien d'autres dont on ignore presque les traits, mais dont on pénètre l'âme jusqu'au fond! L'art, en s'adressant à la Vierge, c'est-à-dire à la femme par excellence, est soumis aux mêmes conditions de sympathie, supérieures à toute règle et à toute convention. Abandonnons-nous donc sans résistance au charme de la Madone du Grand-Duc.

Le *Bambino* que cette Vierge porte dans ses bras n'atteint pas encore à la hauteur du sentiment qu'elle inspire. Dans ce tableau, Raphaël semble s'être surtout préoccupé de Marie. L'Enfant est remarquable sans doute au point de vue de la vérité naturelle, mais on ne découvre pas en lui cette impression surnaturelle que le Sanzio a cherchée déjà, et qu'il trouvera bientôt d'une manière complète. Une belle étude dessinée à la pointe d'argent et conservée à l'Institut de Staedel, à Francfort, montre avec quelle conscience Raphaël se plaçait alors en présence du modèle vivant. Cette science de la nature lui restera, et il y ajoutera toujours davantage; mais il y mettra une plus grande part de lui-même, et couvrira de plus en plus la réalité du voile divin de l'idéal.

On a voulu voir encore, dans la Vierge du Grand-Duc, une réminiscence des conceptions de Pérugin. Je n'y saurais reconnaître rien de semblable. Ce que Raphaël garde ici de ses souvenirs ombriens, c'est ce qui lui en restera toujours, la simplicité tendre et recueillie. On trouve, au contraire, dans la noble inspiration de cette figure de Madone et dans le jet grandiose des draperies, la trace des modèles florentins que le Sanzio étudiait alors [1].

Ce tableau, malgré les restaurations qu'il a subies [2], possède la meilleure partie de son charme. La couleur, blonde, légère, diaphane, s'adapte merveilleusement au sujet. Les demi-teintes sont transparentes, et l'ombre portée par le manteau sur le côté droit du cou est en particulier d'une rare suavité. On ignore d'ailleurs par quelles vicissitudes a passé cette peinture. A la fin du dernier siècle, elle était à

1. Outre le dessin exécuté en vue du *Bambino*, l'Institut de Staedel possède un croquis à la plume qui, tout en faisant pressentir la Vierge du Grand-Duc, rappelle, il est vrai, par certains détails la manière de Pietro Vannucci. C'est toujours la Vierge et l'Enfant. La Vierge est fort belle et incline comme sentiment plutôt vers Florence que du côté de Pérouse. Elle est cependant toute raphaélesque et se rapproche de la Madone du palais Pitti ; mais les plis du vêtement sont encore les plis brisés de l'école de Pérugin. Le manteau, attaché au cou, forme capuchon et enveloppe les cheveux. C'est le même air, la même attitude que dans la Vierge du Grand-Duc, la même suavité, la même douceur, la même tristesse et la même mansuétude. Cette Vierge est au ciel; mais l'Enfant, comme dans la Vierge du Grand-Duc, tient davantage à la terre.

2. Il a souffert surtout d'un nettoyage inintelligent.

Florence, ignorée, confondue avec de médiocres tableaux[1] chez une pauvre femme qui la vendit à un libraire moyennant douze *scudi*, environ soixante francs. Ce fut Puccini, alors directeur de la galerie grand-ducale, qui découvrit ce chef-d'œuvre et l'acheta pour le duc de Toscane Ferdinand III. Ce prince se passionna pour sa Madone et ne voulut plus la quitter. Partout elle le suivit, en voyage et jusqu'en exil[2]. Chaque jour il l'invoquait, elle était pour lui la consolation, l'espérance :

. . . . . . Bel fior, ch'io sempre invoco
E mane e sera[3]. . . . .

On la connut dès lors sous le nom de Vierge du Grand-Duc, ou de Madonna del Viaggio[4]. Depuis 1859 elle a pris place définitivement dans la galerie Pitti.

1. Des tableaux de Carlo Dolci, entre autres.

2. Ferdinand III, de la maison de Lorraine-Autriche, était né en 1769. Lorsque, en 1791, son père Léopold fut appelé à l'empire, il lui succéda dans le grand-duché de Toscane. Après avoir été l'allié de la France jusqu'en 1799, il fut chassé par elle. A la paix de Lunéville, en 1801, la Toscane fut donnée à l'Infant de Parme, et Ferdinand III obtint comme dédommagement le duché de Salzbourg, avec le titre d'électeur. En 1805, il devint grand-duc de Wurtzbourg. En 1814 enfin il recouvra la Toscane, et il y mourut en 1824.

3. Dante, *Paradiso*, canto XXIII, v. 88.

4. La Madone du Voyage.

LA PETITE MADONE DE LORD COWPER[1]

(A Pansanger House).

Raphaël avait à peine achevé la Vierge du Grand-Duc, que d'autres Vierges se révélaient à lui, sous des formes variées et avec des sentiments nouveaux. S'il se vouait à l'étude des peintres florentins et s'il redevenait élève en présence de leurs œuvres, il gardait toujours pour lui-même la meilleure partie de son temps. Après s'être assimilé la substance des maîtres, il se recueillait, songeait à la Madone et s'abandonnait à son propre génie. La petite Madone de lord Cowper a pris naissance vers l'année 1505, dans un de ces moments heureux où l'âme de Raphaël, sans rompre ses liens terrestres, montait avec confiance vers l'éternelle clarté[2].

1. Lord Cowper possède deux Vierges de Raphaël. Celle que nous étudions en ce moment est la première en date, et comme elle est de dimensions moindres que l'autre, elle est connue sous le nom de petite Madone de lord Cowper. La seconde, que nous étudierons tout à l'heure, est la Vierge de la maison Niccolini; on la désigne souvent aussi sous le nom de Vierge de lord Cowper.

2. Ce tableau, qui se trouvait jadis à Urbin, dans une des familles Bonaventura ou Palma (V. les notes de Michele Dolce réunies en 1775 sous ce titre : *Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino*, p. 60), fut acheté par lord Cowper pendant son ambassade à Florence, et transporté par lui dans sa résidence de Pansanger, près Hertford.

La Vierge, avec l'enfant Jésus dans ses bras, est assise sur un banc adossé à un mûr d'appui fort bas, derrière lequel la campagne s'étage en perspectives variées. Une lumière pure, douce, calme, limpide, un peu triste et voilée, éclaire le tableau. Le jour baisse; le ciel, très-pâle à l'horizon, est bleu foncé au zénith, et l'ombre du soir s'étend déjà sur les plans inférieurs. A gauche coule une rivière ombragée d'arbres et bordée de prairies. A droite se dressent des collines couronnées d'une église, dont la coupole et le campanile dessinent leurs silhouettes élégantes sur le fond doré par le soleil couchant. Plus loin, la vue se perd à travers les tons clairs et transparents des hautes montagnes, dont les sommets sont encore vivement éclairés... Plus Raphaël avance dans la vie, plus il se pénètre des harmonies de la nature, plus il a pour elle de sympathie et d'admiration, mieux il comprend avec quelle prévoyance Dieu a répandu ses idées dans toute la création. Le Sanzio fait voir ici le ciel et la terre en communauté de silence et de recueillement avec la Mère du Verbe.

La petite Madone de lord Cowper se montre sous les dehors d'une grande jeunesse[1]. Sa tête est penchée à gauche et légèrement renversée en arrière; mouvement délicieux et touchant, qui, en élevant la face vers le ciel et en l'inclinant en même temps sur l'épaule

1. Cette Vierge, un peu plus grande que demi-nature, est vue jusqu'à mi-jambes.

droite, satisfait à la fois au besoin de la prière et à l'expression d'un douloureux pressentiment. Les cheveux, d'un blond doré, s'enroulent en bandeaux de chaque côté des tempes et des joues, et le frais visage paraît dans cet encadrement, semblable à une fleur à peine éclose et qui déjà se penche avec une douce langueur...

Quivi è la rosa, in che'l Verbo divino
Carne si fece[1]. . . . .

Le front très-élevé, où brille l'intelligence autant que la pureté, est couvert dans sa partie supérieure d'un voile presque imperceptible. A ce voile se mêle, sur le sommet de la tête, une étoffe de gaze rayée d'or et légèrement teintée, qui descend derrière le cou, forme écharpe sur les épaules et entoure la poitrine. Les yeux bien ouverts cherchent un objet qu'ils ne voient pas et qui n'est pas de la terre; ils plongent dans les profondeurs des décrets éternels, et à la tristesse qu'ils répandent sur cette douce physionomie on pressent déjà les douleurs de la croix. Le nez est d'un charmant dessin; la bouche est petite et délicieusement accentuée; les joues sont pleines sans être lourdes; le cou, bien dégagé, est d'un modelé délicat. Que nous sommes loin des types monotones et immobiles de Pietro Vannucci! La grâce prend avec indépendance possession du génie de Raphaël. Désormais le Sanzio fait tout comprendre sous le voile de la beauté L'é-

1. Dante, *Paradiso,* canto XXIII, v. 73.

légance de l'ajustement ne nuit en rien à sa chasteté. Un lacet d'or un peu lâche ferme la robe par devant[1]. Les manches, sévèrement adaptées aux bras, sont ornées seulement de deux lisérés d'or aux poignets. Quant au manteau bleu, il est simplement jeté sur les genoux[2]. Les mains enfin sont bien dessinées, fines, allongées, presque coquettes, ce qui est une rareté dans l'œuvre de Raphaël. La main gauche soutient l'Enfant, la main droite repose sur le manteau et sert d'appui au petit pied de Jésus.

L'enfant Jésus, de son côté, tient à la Vierge comme le rameau tient à la tige; il donne à sa beauté son complet développement. Debout sur les genoux de sa Mère qui le soutient seulement de la main gauche, il pose un pied sur la main droite de Marie et se lève de manière à mettre sa tête au niveau de la tête de la Vierge. Entourant alors de ses bras le cou de la Madone, il penche sa tête à droite et nous regarde avec un sentiment profond de tristesse et d'amour. Si l'on rapproche ce mouvement du mouvement de la Vierge, on voit que l'un commande l'autre, que chacune de ces figures ne saurait exister isolément, et que ces deux têtes inclinées en sens inverse se balancent et s'équilibrent avec la plus parfaite harmonie. Les traits du Fils reproduisent d'ailleurs avec

1. Cette robe est rouge.

2. Le revers de ce manteau est vert. Cette couleur, d'une belle tonalité, paraît, à gauche seulement, derrière la Vierge, au-dessous de la main gauche de Marie, et derrière l'enfant Jésus.

fidélité les traits de la Mère. Les yeux sont d'un dessin semblable, ils ont la même douceur, et la bouche a une grâce identique.

Peut-être pourrait-on critiquer la grosseur relative des têtes de Jésus et de Marie, reprocher trop de jeunesse à la Vierge et trop de maturité à l'Enfant? Mais l'ensemble du tableau tire de cette double exagération un attrait particulier de candeur et de virginité. La maternité divine communique à la Vierge une jeunesse éternelle, et plus cette jeunesse est idéale, plus elle est conforme à l'esprit de l'art chrétien. C'est ainsi que l'ont compris les vrais maîtres, et Raphaël ne fait ici que continuer la tradition, en y ajoutant des éléments nouveaux de poésie. N'oublions pas d'un autre côté que, pour le Fils de Dieu, l'enfance n'a point été, comme pour le reste des hommes, une nécessité de nature à laquelle il s'est hâté d'échapper. Jésus-Christ, au contraire, s'est complu dans cet état de fils et d'enfant, et il y demeure à travers les siècles, pour que le monde et pour que l'art viennent plus facilement à lui. Dans de pareils tableaux, le peintre doit surtout montrer Dieu se faisant petit pour aider l'homme à monter jusqu'à lui, empruntant à l'humanité ce qu'elle a de plus faible et de plus charmant, et, dans ce mystère de douceur et de compassion, accordant toujours à la femme le principal rôle. Faire comprendre la puissance du Verbe à travers la fragilité de l'enfant Jésus, voilà le plus bel enseignement de l'art chrétien. Nous avons vu que Raphaël ne

l'avait point complétement donné dans la Madone du grand-duc : dans ce tableau, en effet, l'Enfant est d'une beauté qu'à la rigueur la réalité peut atteindre, et c'est principalement sur la Vierge que se concentre l'émotion religieuse. Sommes-nous plus près du sublime idéal en regardant la petite Madone de lord Cowper? Moins encore peut-être; car l'Enfant, plus faible et plus indécis de mouvement, laisse même à désirer au point de vue pittoresque; tandis que la Vierge, ravissante de fraîcheur, de jeunesse et de douce mélancolie, est loin de s'élever au degré de poésie où nous la voyions tout à l'heure.

Le Sanzio cherche donc sa voie; il la cherche dans la nature, il la cherche aussi dans les maîtres qui l'entourent, et il la trouve surtout dans son propre génie. Remarquons, en effet, qu'il s'approche davantage du but à mesure qu'il se livre plus complétement à son inspiration personnelle. Il est inimitable dans la Vierge du Grand-Duc, parce qu'il y est tout à fait lui-même; il s'élève moins haut dans la Vierge de lord Cowper, parce qu'en la peignant il s'est laissé aller davantage au charme des hommes éminents qui l'entouraient. Dans cette première période de son séjour à Florence, c'est principalement Léonard qui enchaîne son admiration. Il tente de se rapprocher de ce maître inimitable; il essaye d'arracher au sphinx le mot de l'énigme; il veut lui dérober quelque chose de sa mystérieuse séduction; et en interrogeant ainsi le grand Florentin, il est sur le point d'oublier sa propre

vocation. En considérant avec attention le tableau de *Pansanger-House*, en regardant la tête de la Vierge et celle de l'Enfant, les mains de la Madone surtout et jusqu'à certains procédés d'exécution matérielle, on trouve la trace évidente de l'influence du Vinci. Mais ce qui appartient au Sanzio et ce que personne n'a pu lui communiquer, c'est l'harmonie particulière dont il a marqué son œuvre. L'exécution simple et facile de cette peinture montre avec quel bonheur il trouvait le sentiment religieux en s'abandonnant à la nature et à l'imitation. La petite Madone de lord Cowper n'a rien de solennel; mais, aimable et bonne, elle exerce une puissance d'attraction singulière, et, malgré les imperfections qu'elle ne saurait cacher, elle vit à jamais dans la mémoire de ceux qui l'ont une seule fois regardée.

LA VIERGE DU PALAIS TEMPI

(A la pinacothèque de Munich).

Dans la Vierge du palais Tempi, Raphaël s'est élevé au plus haut degré du pathétique et de la compassion religieuse. Jésus, dans les bras de sa Mère, porte vers l'humanité son regard divin. Il voit les ini-

quités du monde, il en souffre et ne s'en détourne pas, car c'est pour les racheter qu'il s'est fait homme. De son côté, la Vierge, éclairée sur la mission de son Fils, est saisie pour lui d'un redoublement d'amour et le presse étroitement dans ses bras. Elle rapproche de son cœur et de ses lèvres cet enfant divin consacré pour le sacrifice, elle l'entoure d'adorations, le couvre de caresses, et la plus ardente des prières se mêle au plus tendre des baisers. La Vierge enseigne ainsi à toutes les mères comment elles doivent aimer leurs enfants, accepter leurs douleurs, se soumettre même à l'idée de leur mort. « Mères chrétiennes, apprenez que vos enfants vous seront des croix[1] ! » Il n'y a pas d'enseignement plus grand, donné avec une autorité plus douce et plus pénétrante à la fois.

La Vierge est debout[2], vêtue d'une robe rouge à manches jaunes[3], et d'un manteau bleu doublé de vert[4]. Ce manteau, ramené sur la tête en forme de capuchon, tombe derrière le dos, passe sur le bras gauche et enveloppe le bas de la figure de plis largement disposés et d'un ton vigoureux. Un voile blanc, jeté sur les cheveux et en partie couvert par le

1. Bossuet, *Élévations,* XIX[e] semaine, III[e] élév.

2. La figure de la Vierge est à peu près de grandeur naturelle et vue jusqu'aux genoux.

3. Ces manches jaunes ne sont visibles que sur le bras droit, depuis le coude jusqu'au poignet.

4. La doublure verte du manteau ne se voit qu'au-dessus du front, derrière le bras droit et sous la main gauche.

manteau, descend le long du cou, vient se nouer sur la poitrine et tombe jusque sur la main gauche de Marie. C'est de cette main que la Vierge supporte le corps de Jésus, tandis que de l'autre main elle le serre et le garde comme si déjà elle craignait de le perdre. Ainsi rapprochés et pour ainsi dire liés ensemble, le corps de la Mère et celui de l'Enfant ne font qu'un. Leurs visages aussi s'unissent et se confondent dans un même sentiment. La tête de la Vierge se présente de trois quarts à gauche; mais tout le côté gauche de la face, s'appuyant sur la tête de l'Enfant, est perdu pour le spectateur. Il en résulte une sorte de profil qui paraît un peu long et dont le dessin offre, au premier abord, quelque chose d'insolite et de presque irrégulier. Cette réserve une fois faite, on s'abandonne avec bonheur au charme de cette image. Les traits sont jeunes et portent l'empreinte d'un profond amour et d'une indéfinissable douleur. L'ovale de la tête est allongé; le front, bien ouvert et très-développé, est couronné par deux bandeaux de cheveux d'un blond tendre et doré relevés sur les tempes[1]. L'œil, fixé sur Jésus, est affectueux et triste ; la bouche, légèrement entr'ouverte, embrasse et prie. L'intention de cette figure est clairement indiquée; et peut-être cependant pourrait-on critiquer dans la physionomie une certaine indécision. C'est que Raphaël a posé là un de ces

1. L'oreille droite, découverte par les cheveux, paraît à travers le voile de gaze qui tombe du haut de la tête sur les épaules.

problèmes qu'il est impossible de résoudre au point de vue pittoresque, en conservant à toutes les lignes du visage une complète unité d'impression. Il s'agissait d'exprimer à la fois deux idées qui, sans s'exclure, semblent se combattre : le bonheur que trouve une mère dans les baisers qu'elle donne à son fils et l'angoisse qu'elle ressent à l'idée des contradictions qui attendent ce fils adoré. Entre ces deux sentiments il y a lutte, et, quel que soit celui qui triomphe, le cœur reste blessé. Le malheur n'étant ici qu'en image et la joie maternelle formant la réalité, c'est le contentement qui doit dominer l'appréhension. Néanmoins il faut que l'appréhension se fasse sentir, et il importe qu'une grande ombre de tristesse vienne voiler, sur le visage de Marie, les rayons du bonheur maternel. Raphaël a répandu ce voile divin sur la face de la Vierge, sans en altérer l'angélique pureté. La Madone du palais Tempi est encore la *Mater speciosa,* et elle a déjà quelque chose de la *Mater dolorosa.* Elle retient pieusement le Christ sur son sein ; elle affirme sur Jésus ce droit d'amour et de jalousie que toute mère a sur son enfant, et elle montre en même temps le germe des grandes douleurs qui lui sont réservées au pied de la croix. Cette pensée d'ailleurs est développée avec une poésie plus pénétrante encore dans la figure de l'enfant Jésus.

L'enfant Jésus du tableau de la maison Tempi commence la série de ces enfants presque surhumains, qui, variables dans leurs sentiments, mais grandissant

toujours par la pensée comme par le style, aboutiront à l'Enfant de la Vierge de Saint-Sixte.

Dans les Vierges de la comtesse Alfani et de la collection Solly exécutées à Pérouse sous l'inspiration de Pérugin, Raphaël s'en tenait surtout à l'imitation des exemples qu'il avait sous les yeux. Il y mettait déjà son propre génie, mais il lui manquait la liberté, la liberté inséparable de la science, c'est-à-dire en matière d'art, la possibilité de connaître par soi-même tout ce qui relève de la nature et de l'humanité. Assurément, ni la liberté, ni la science ne constituent l'art; elles n'en sont que les auxiliaires, mais les auxiliaires nécessaires, et l'idée la plus pure qui n'affecte point une forme équivalente reste incompréhensible ou incomplète. « Donne-nous, Seigneur, dit le Psalmiste, donne-nous la bonté, l'obéissance et la science[1]. » Parole profonde, que l'artiste lui-même doit méditer sans cesse. La bonté, dans l'art, c'est la grâce, c'est l'art lui-même, et Dieu seul en dispose; l'obéissance, c'est le respect de la tradition, elle appartient aux humbles de cœur, les orgueilleux ne la connaissent point; la science enfin est le résultat de l'étude, elle est indispensable, mais elle est à qui la veut. Raphaël avait reçu de la nature le plus inestimable des dons, la bonté, la grâce, et toutes ses œuvres en portent la divine empreinte; l'école de Pietro Vannucci fut ensuite pour lui une école de

1. *Bonitatem, et disciplinam, et scientiam doce me.*

respect, il y fit vœu d'obéissance, et il consacrera sa vie à mettre en lumière et à accorder entre elles toutes les traditions ; quant à la science, chaque jour elle se livrera davantage à lui, mais quelque chose qu'elle lui apprenne, il ne mesurera toujours la portée de ses œuvres qu'à la pureté de leur sentiment intime. Sans doute, à Pérouse, le Sanzio s'était mis souvent en présence du modèle vivant, mais circonvenu par des entraves locales, il ne pouvait demander à la nature tout ce qu'elle devait donner. Dès l'année 1500, la Vierge Connestabile manifeste cependant un progrès notable et des conquêtes toutes personnelles ; mais la science n'est encore là qu'en germe et à l'état de pressentiment. C'est vers 1503 ou 1504 que le progrès est décisif, et que la marche ascensionnelle de ce grand esprit devient irrésistible. Arrivé à Florence, Raphaël voit l'horizon s'agrandir devant lui. A-t-il alors sous les yeux de plus beaux modèles ? Je ne sais. Ce qui est sûr, c'est qu'il les regarde d'un autre œil. Dès qu'il a étudié les œuvres de Masaccio et de Léonard, il ose ce que jusqu'alors il n'avait osé. A partir de ce moment il devient plus correct et plus libre ; et plus il approche de la vérité, plus il monte vers l'idéal. Voilà ce que prouve la Madone du Grand-Duc, et ce que démontre surtout l'Enfant de la Madone du palais Tempi.

A côté de la Vierge absorbée dans sa tendresse et dans son pressentiment, Jésus apparaît avec la beauté grave et triste d'un Dieu qui aime et qui souffre, qui

veut enseigner les hommes et les racheter par sa mort. Le regard de la Vierge est tout entier pour lui, et lui se détourne d'elle pour nous voir et nous attirer. Pressé dans les bras de sa Mère, on dirait qu'il veut déjà lui échapper pour venir plus vite à nous. Homme et Dieu tout ensemble, il pardonne en maître et compatit en ami. Les deux caractères dominants de cette petite figure sont la force et la grâce. Le développement du crâne a quelque chose de grandiose et de puissant. Le front, largement développé, est le siége d'une pensée divine; et les cheveux, d'un blond très-pâle, sont semblables à des rayons de lumière. Les yeux, bien ouverts, enveloppent le spectateur, l'attirent et le retiennent, lui inspirent à la fois l'amour et la crainte. La bouche est prête à bénir, mais on la sent capable aussi de lancer l'anathème. C'est un Dieu qui s'abandonne encore aux caresses d'une vierge, et qui, en nous regardant, semble vouloir nous caresser aussi. Mais ce n'est pas par son sourire qu'il veut nous appeler à lui, c'est par sa grâce austère, pleine de mansuétude et de compassion. On ne voit pas là encore l'Enfant de la Vierge aux Candélabres, ni celui de la Vierge à la Chaise, ni surtout celui de la Vierge de Saint-Sixte. Il est loin de l'imposante beauté de ces enfants prodigieux; mais il est de la même famille, il les fait pressentir, et de lui à eux il n'y a qu'un degré. Il garde plus d'humanité, se tient plus près de nous, se trouve moins voisin du ciel. En lui l'esprit de Dieu s'est reposé pour consoler ceux

qui pleurent et pour apporter le remède aux cœurs brisés. Il a, d'ailleurs, comme les plus beaux enfants Jésus de Raphaël, un remarquable caractère de ressemblance avec la Vierge. Il reproduit les traits de sa Mère sans en répéter le sentiment. « Regarde, dit St Bernard en parlant à Dante, regarde dans la face qui ressemble le plus à celle du Christ; seule, par sa clarté, elle te peut disposer à voir le Christ... »

Riguarda omai nella faccia, ch'a Cristo
Più s'assomiglia : chè la sua chiarezza
Sola ti può disporre a veder Cristo [1].

Ainsi peut-on dire en présence de ce tableau. Les traits de la Vierge reflètent les rayons de la figure du Christ, elle reproduit sa lumière en tempérant son éclat. On reconnaît tout de suite que « Jésus est la chair de Marie [2]. » Au Dieu fait homme répond la Vierge-mère.

L'exécution de ce tableau est simple et sans artifice. Sauf les mains de la Vierge, qui sont trop fortes et qui manquent de précision dans la forme, le dessin est élégant, et la coloration générale est d'une belle simplicité. Les yeux, bien enchâssés dans des ombres chaudes et transparentes, ont gardé tout leur feu. Des demi-teintes légères et vives répandent sur les deux têtes la fraîcheur et la vie. Le voile, qui couvre l'oreille droite et une partie des cheveux de la Vierge, a con-

1. Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 85.
2. *Factum ex muliere.*

servé toute sa légèreté, et l'ombre qu'il porte sur la joue et sur le cou est d'une limpidité admirable. La couleur des vêtements forme un bel accord avec le ton des chairs. Le fond de paysage, et le ciel lui-même, encadrent ce groupe divin de leurs belles harmonies. La terre est encore plongée dans les vapeurs bleues qu'éclairent les premiers feux d'un jour nouveau. Une ligne blanche dessine à l'horizon la silhouette des montagnes. Puis la lumière augmente graduellement et va se perdre dans l'azur qui enveloppe les têtes de la Vierge et de l'Enfant.

Cette peinture doit appartenir à l'année 1506. La maison Tempi la tint directement des mains du Sanzio, et pendant deux siècles Florence tout entière se passionna pour la Madone qui semblait avoir pris possession d'un des palais célèbres de la rive gauche de l'Arno. Puis vint un autre siècle durant lequel l'admiration fit place à l'indifférence, et plusieurs générations se succédèrent sans penser qu'un chef-d'œuvre avait existé et ne se voyait plus. Un jour, un des domestiques du marquis Tempi tombe malade et s'alite. Un médecin est appelé, monte dans les combles du palais, et, au fond d'une alcôve à peine éclairée, reconnaît l'œuvre de Raphaël à travers une couche épaisse de poussière et de fumée... Voilà de ces résurrections qui sont un bonheur public. Malheureusement la joie de l'Italie fut de courte durée. Une famille opulente eut le triste courage de préférer un peu d'or à un inestimable tableau; elle échangea contre les florins du roi

de Bavière la Madone qui depuis trois siècles portait son nom, et Florence vit partir pour Munich la Vierge du palais Tempi[1].

A ce changement de climat cette Vierge a souffert. C'est moins, à la vérité, le ciel de l'Italie qui lui manque que les soins intelligents dont on devrait l'entourer. Depuis longtemps des précautions auraient dû être prises, et beaucoup de mal eût été évité. La destruction s'avance; il est temps encore de faire qu'elle ne soit point irrémédiable, mais il faut se hâter. Tel qu'il est aujourd'hui, ce tableau, malgré les avaries qu'il a subies, est pur de toute profanation, et la pensée du maître peut s'y lire aisément. Nous avons dit ce que vaut cette pensée. Nous avons vu ce que Raphaël a fait de cette Mère qui est vierge et de ce Fils qui est Dieu. Aucune image n'est mieux adaptée aux besoins de notre nature, aucune ne manifeste avec plus d'évidence l'idéal de la bonté divine.

1. Le roi Louis de Bavière paya ce tableau seize mille *scudi.* (V. M. Vitet, *Études sur l'Histoire de l'art,* troisième série, p. 15.) — On en citait une copie ancienne chez un peintre de Gand, M. Von Hauselaer. (Passavant, t. II, p. 37.) — Le musée Favre, à Montpellier, possède le carton original de Raphaël.

LA VIERGE DE LA MAISON D'ORLÉANS

(Dans la galerie du duc d'Aumale).

Nous voilà devant un tout petit tableau, haut de trente centimètres environ et large de vingt-deux, mais grand par le style et dont le sentiment est d'une vivacité singulière.

La Vierge de la maison d'Orléans n'a rien de commun ni avec la Vierge du Grand-Duc, ni avec la Vierge du palais Tempi; elle ne s'offre plus à nous comme une abstraction ou comme un pressentiment; elle se montre dans l'intimité, dans la réalité de ses rapports avec son Fils; elle apparaît dans le complet épanouissement des joies maternelles, et donne, sans une ombre de tristesse, pleine carrière aux élans de son cœur. La nature en elle a repris ses droits. C'est une mère, une vraie mère, absorbée dans sa tendresse et dans son bonheur en présence de l'enfant qu'elle a mis au monde. Rien de grandiose et rien de sublime; mais un sentiment de la nature très-sincère et très-vif, par conséquent très-touchant. Où donc est l'idée religieuse de cette peinture? Elle est tout entière dans l'enfant; dans l'enfant qui reproduit avec une poésie nouvelle l'enfant Jésus du palais Tempi; dans l'enfant qui est Dieu, et qui, à côté d'une mère mortelle, rayonne d'immortalité. Raphaël, à mesure

qu'il grandit davantage, donne aux *Bambini* de ses Madones une importance de plus en plus considérable. Jusqu'en 1505, la divinité se répand de la Vierge sur l'Enfant. A partir de cette époque, c'est l'Enfant qui prend la première place, c'est sur lui surtout que se concentre l'admiration, et c'est de ce foyer divin que la Vierge emprunte la lumière qui l'éclaire en la transfigurant aussi. Dans le tableau qui nous occupe, Dieu cache l'avenir à la Vierge, et Jésus se détourne d'elle pour lui en dérober la tristesse.

Assise sur un banc de bois[1], la Vierge de la maison d'Orléans est tournée à droite, presque de profil, vers l'Enfant qu'elle porte sur ses genoux. De la main gauche elle soutient le corps de Jésus et de la main droite elle supporte son pied gauche. Un voile transparent enveloppe ses cheveux blonds, tombe sur le haut du front, se mêle aux bandeaux roulés autour du visage, couvre l'oreille sans la cacher, flotte sur le côté droit du cou et descend le long de la joue gauche. Le front est haut encore, moins haut cependant que dans les Vierges précédentes; les beaux yeux noirs, abaissés sur l'Enfant, expriment une tendresse calme et heureuse, mais bien réelle et bien humaine; le nez est droit et fin; la bouche, légèrement accentuée, est moyenne et aimante. Les joues sont pleines sans être grasses, et la première fleur de jeunesse est passée.

1. Une draperie noire est jetée sur ce banc derrière la figure de la Vierge.

La physionomie, dans son ensemble, est souverainement bonne, douce, aimable. Quiconque n'a pas connu sa mère la peut rêver ainsi. Mais la virginité même, ce je ne sais quoi d'immatériel qui parait naguère la Madone du Grand-Duc et la Madone du palais Tempi ne se retrouve plus ici. Cette Vierge de la maison d'Orléans, nous la reverrons plus tard, moins palpitante des sentiments humains, plus pure, plus impassible, plus voisine de la Vierge. Le maître alors dominera la nature et n'obéira plus qu'à sa propre inspiration. Pour le moment, c'est la nature qui s'est emparée de lui; mais elle s'est imposée avec une telle honnêteté, qu'il y aurait rigueur, et rigueur injuste, à ne se point soumettre. Cette femme a vécu de la vie mortelle et le sentiment religieux ne l'a pas prise tout entière. Elle a souffert, elle a aimé; elle a de la vivacité, elle est charmante; mais elle n'est pas divine, et, tout en la traitant avec douceur, la vie mortelle l'a marquée déjà de son empreinte. L'ajustement de la figure est d'un grand goût et d'une remarquable simplicité. La robe rouge, presque rose dans les parties claires, est boutonnée par devant, attachée à la taille par un ruban noir, et bordée d'un liséré noir aussi. Les manches rouges ne couvrent que l'épaule; le bras et l'avant-bras sont serrés dans des manches de dessous jaunes, plus lumineuses encore que la robe. Le manteau est bleu clair avec un revers jaune verdâtre, il tombe de l'épaule gauche et enveloppe toute la partie inférieure de la figure, que le cadre coupe à mi-jambes.

La Vierge apparaît ainsi harmonieuse de couleur et vive du sentiment maternel, agréable à voir autant que saine à contempler ; et de l'une des plus réelles parmi les Vierges du Sanzio, l'on peut dire encore avec Bossuet : « Elle est la gloire des femmes, l'exemple et le modèle de toute la terre... Elle est la mère de tous ceux qui croient, et c'est à sa prière que s'est fait le premier miracle qui les ait fait croire[1]... » Mais le miracle lui-même, c'est Jésus qui l'accomplit, et voilà ce que Raphaël va nous faire comprendre.

Dieu s'est fait petit enfant, faible et nu dans les bras d'une vierge, afin que l'homme, en le regardant, n'ait plus peur et qu'il ne dise plus comme Adam : « J'ai entendu votre voix et je me suis caché. » L'enfant Jésus étend les bras vers le sein maternel et veut se dresser sur les genoux de la Vierge[2]. Il n'est ni couché, ni assis, ni debout; cependant il ne laisse aucune incertitude sur son geste. Il obéit à un mouvement de nature et d'instinct, très-vrai, très-vif, saisi sur le fait, et par lequel il se rattache à notre humanité par des liens indissolubles. Mais si Jésus dans le temps est Fils de l'homme, il est dans l'éternité Fils de Dieu, et sa providence toujours active ne cesse de nous couvrir et de nous protéger. Voilà ce que dit avec une grande éloquence le visage de cet

1. Bossuet, *Élévations*, XVIIe semaine, XIXe élév.

2. Il saisit de ses deux mains le haut de la robe, se lève à l'aide du pied droit et appuie le pied gauche sur la main droite de la Vierge.

Enfant. Ce qu'il a de mortel appartient à la Vierge, son esprit tout entier est avec nous. Jésus, le corps tourné vers sa Mère, ne nous cache rien de ses traits. Il nous pénètre de son imposante beauté, de manière que rien d'elle ne nous échappe et que rien de nous aussi ne lui puisse être caché. Sa face est rayonnante de clarté; ses cheveux, semblables à une auréole, couronnent son front largement découpé; et de ses yeux grands ouverts il nous enveloppe d'un regard plein de sollicitude. On ressent, devant ce tableau, un sentiment analogue à celui qu'on éprouvait tout à l'heure en présence de l'enfant Jésus du palais Tempi; la bonté de ce visage nous attire et sa majesté nous retient. On est dominé par quelque chose de surnaturel... Quand Isaïe, prévoyant la douceur de la loi nouvelle, affirmait dans cette douceur la force de Dieu, c'est peut-être un enfant semblable à celui-ci qui s'offrit devant lui : « Le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera auprès du chevreau, le veau, le lion, la brebis dormiront ensemble, et un enfant, un tout petit enfant les contiendra tous...» Sous l'empire d'un pareil enfant, nous sommes tous les vaincus de Dieu.

La Madone de la maison d'Orléans a gardé sa vivacité, ses harmonies primitives, et nous est parvenue dans un excellent état de conservation[1]. Devant l'esprit

1. Il est probable que cette Vierge fut peinte pour Guidobaldo, pendant un séjour que Raphaël fit à Urbin, en 1506. Elle serait un

d'une pareille peinture l'exécution disparaît et s'oublie. Elle est cependant admirable. Comment ne pas remarquer, par exemple, le modelé de la tête de l'Enfant; la manière dont les bras sont dessinés et le procédé à l'aide duquel ils sont peints; les deux petites jambes, la jambe droite surtout, si charmantes de grâce et de naturel? Comment perdre de vue l'accentuation particulière des traits de la Vierge, l'arrangement du voile, le mouvement du cou, et tant

des deux tableaux dont parle Vasari : *Mentre che dunque dimorò in Urbino, fece per Guidobaldo da Montefeltro, allora capitano de' Fiorentini, due quadri di Nostra Donna piccoli, ma bellissimi e della seconda maniera, i quali sono oggi appresso lo illustrissimo ed eccellentissimo Guidobaldo duca d'Urbino*. L'autre tableau, mentionné par l'auteur de la *Vie des peintres*, serait une Sainte Famille, avec le S[t] Joseph sans barbe, actuellement à la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (V. plus loin dans ce volume). Ce ne sont là que des conjectures. Une autre question plus importante reste à résoudre. Le tableau de la maison d'Orléans est-il entièrement aujourd'hui tel que l'a conçu Raphaël? Aucun doute n'est possible par rapport à la Vierge et à l'enfant Jésus. Mais le fond, mais les accessoires sont si peu dans l'esprit du Sanzio, si contraires même au goût de l'Italie, qu'on peut se demander si une main étrangère ne les a pas repeints après coup. A gauche, derrière la Vierge, tombe un grand rideau de couleur sombre, et sur le banc est jetée une draperie noire d'un bel effet. Jusque-là, rien à dire. Mais à droite, au lieu d'une baie ouverte sur la campagne, au lieu de ces perspectives aériennes et vaporeuses, plus près du ciel que de la terre, par lesquelles Raphaël se plaît à compléter ses tableaux de Madones, nous voilà renfermés dans l'intérieur d'une chambre, où nous sommes entourés d'objets vulgaires, de bouteilles, de vases rangés sur un escabeau de bois et exécutés avec une minutie de détails qui semble trahir un pinceau étranger aux habitudes de l'Italie, sans doute celui

d'autres qualités essentielles qui font de cette Madone une œuvre aussi près de la réalité que voisine de l'idéal? Sans doute certaines inégalités pourraient être signalées[1]. Mais Raphaël, ne l'oublions pas, s'adresse surtout au sentiment, le reste ne vient qu'ensuite et comme par surcroît. Ce qui est incomparable dans une pareille œuvre, c'est bien moins ce qu'on voit que ce qu'on sent.

d'un Flamand, peut-être la main de David Teniers. Ce qui paraît certain, c'est que ce tableau fut transporté en Flandre à la fin du XVIe siècle, ou au commencement du XVIIe. Dès lors on a supposé qu'il appartint un moment à un petit maître, qui ne craignit pas d'ajouter quelque chose à l'œuvre de Raphaël. Cette Vierge devint ensuite la propriété du frère de Louis XIV et passa dans la maison d'Orléans. La galerie d'Orléans fut vendue en 1798, et la Madone de Raphaël fut achetée par M. Hibbert, moyennant cinq cents livres sterling (12,500 francs). En 1831, cette Vierge appartenait à un marchand de tableaux, M. Nieuwenhuis, qui l'avait payée 300 livres (7,500 francs.) Ainsi, de 1798 à 1831, ce chef-d'œuvre était tombé de 500 livres à 300 livres, de 12,500 francs à 7,500. M. Delahante l'acheta de M. Nieuwenhuis; M. Aguado de M. Delahante; M. François Delessert de M. Aguado; M. le duc d'Aumale enfin de M. Delessert. M. Fr. Delessert avait payé 24,000 francs cette Madone. Elle vient de rentrer dans la maison d'Orléans moyennant 150,000 francs.

1. Les mains de la Vierge, par exemple, laissent à désirer.

LA VIERGE A L'OEILLET.

Nous arrivons à l'année 1507. Raphaël vient d'achever la Mise au tombeau, et pour se reposer de cette œuvre austère, il peint d'une main légère, facile, heureuse, la Vierge à l'Œillet. Dans cette petite Madone, comme dans les deux suivantes, l'idée de la Rédemption s'efface derrière le sentiment de la grâce. Entre la Mère et l'Enfant, tout est harmonie, tranquillité, bonheur. La vie s'épanouit en eux comme une fleur aux premières lueurs du jour. Jésus s'abandonne aux épanchements de son humanité naissante, et Marie, répondant à ce sourire du ciel, ouvre son cœur à l'espérance.

La Vierge, assise dans la chambre d'un palais florentin, porte sur ses genoux l'enfant Jésus, qui lui présente deux œillets détachés d'un bouquet dont elle tient encore les restes. Elle est vue jusqu'à mi-jambes, de trois quarts et tournée à droite vers une baie cintrée par laquelle on aperçoit au loin une colline surmontée des créneaux guelfes d'un château démantelé. La tête de Marie, légèrement tendue vers Jésus, rayonne d'un bonheur attendri. Les bandeaux de cheveux blonds, relevés au-dessus de l'oreille, découvrent complétement les joues. Le voile de gaze, jeté sans apprêt sur la tête, ne cache rien du front et descend

de chaque côté le long du cou. L'ombre légère projetée sur la tempe droite n'enlève rien à la pureté du visage. Les yeux, grands et doux, sont abaissés vers l'Enfant, et la bouche sourit avec bonheur à la naïve offrande du Fils de Dieu. Il est peu d'images qui reflètent plus heureusement le calme et les joies maternelles. La robe, qui dégage le cou et même la gorge un peu plus que dans les précédents tableaux, n'a rien qui contredise l'humilité de la Vierge. Les manches rouges sont amples sur l'avant-bras ; tandis que les manches de dessous jaunes enveloppent étroitement le bras, depuis le coude jusqu'au poignet. Le goût de cet ajustement est un peu recherché, mais la convenance n'y perd rien. Le manteau, comme celui de la Madone de la maison d'Orléans, est jeté sur l'épaule gauche et tombe sur les genoux. La main droite, qui touche aux mains de Jésus, tient encore l'extrémité des œillets dont il s'est emparé; la main gauche, ramenée derrière l'Enfant, porte le reste du bouquet.

L'enfant Jésus, de son côté, si bien assis sur les genoux de la Vierge, lève vers elle et la tête et les mains. C'est la main droite qui tient les œillets, la main gauche en effleure seulement la tige. Les jambes écartées ajoutent à l'équilibre de cette petite figure[1]. Les traits rayonnent de tendresse et d'animation. Les

1. La jambe droite se porte en avant, et la jambe gauche est ramenée en arrière.

yeux, pour n'être pas chargés de tristesse, n'en sont pas moins brillants d'ardeur; le sourire est d'une franchise enchanteresse. Que ce frais visage se tourne vers les hommes ou qu'il regarde la Vierge, c'est la même lumière surnaturelle qui l'anime et l'éclaire; toujours on sent, sous la fragile enveloppe, la force du Dieu qui bénit et qui aime. Ici le Sauveur se donne tout entier à sa Mère; mais dans cet abandon, dans ce mutuel élan qui les porte l'un vers l'autre, perce encore une nuance de gravité douce et presque mélancolique. Dans Marie, le cœur de la Vierge domine le cœur de la mère; dans Jésus, l'amour du Fils de Dieu transfigure l'amour du Fils de l'homme.

Ce tableau dut avoir, dès l'origine, une grande vogue, car il en fut fait autour de Raphaël de nombreuses répétitions, à quelques-unes desquelles il ne resta pas peut-être complétement étranger. Comme la plupart de ces copies se rapportent à la période florentine du maître, il faut en conclure qu'à Florence même le Sanzio avait autour de lui des adeptes fervents qui travaillaient sous ses ordres ou d'après son inspiration. D'après M. Passavant, la peinture originale de la Vierge à l'Œillet se trouverait à Lucques chez le comte Francesco Spada, et on lirait derrière le panneau l'inscription suivante : *Per la N. Donna SS : ricevuto 80 scudi*. Mais nous avons fait, à Lucques même, de vaines recherches pour trouver ce tableau. Un excellent exemplaire, malheureusement retouché, était à Rome dans la collection Camuccini, et se voit main-

tenant à Londres chez le duc de Northumberland[1]. M. Timbal, à Paris, en possède dans sa collection une très-remarquable répétition. Une autre copie, après avoir passé dans les collections Setta à Pise, et de Fries à Vienne, fait partie maintenant de la galerie du baron de Speck-Sternburg à Lützschena près Leipzig. D'autres reproductions du même tableau sont à Rome, au palais Albani et au palais Torlonia; à Pérouse, dans la maison Bourbon-Sorbello ; à Lorette, dans la sacristie de Notre-Dame; à Urbin, dans la maison Giovannini ; à Brescia, dans la galerie Tosio; à Wurzbourg, chez le professeur Froehlich ; etc., etc. Cette composition s'est en outre modifiée sous l'interprétation de peintres inconnus, qui se sont attachés surtout à reproduire le style du Sanzio. C'est ainsi que sont nées la Vierge à la Rose[2], la Madone de la galerie Pembroke[3], etc.

En dehors de ses tableaux, Raphaël consacrait à la Vierge de nombreux dessins, et toutes les collections de l'Europe s'honorent d'en posséder quelques-uns. Il faut regarder attentivement ces dessins et y revenir sans cesse pour comprendre la verve en même temps que l'assiduité avec lesquelles Raphaël allait creusant, fouillant sans cesse à travers cette mine inépuisable. Avec quel bonheur il se plaît à tra-

1. Il a été gravé, en 1829, par Gio. Farrugia Maltee.
2. V. Landon, n° 426.
3. A Wilton-House.

cer tous ces beaux ovoïdes, fins à la base, bien développés au sommet, qui sont pour lui l'enveloppe idéale et rudimentaire de toutes les pensées, de toutes les affections de la Vierge! Quelle justesse de mouvement et quelle puissance d'expression dans tous ces admirables enfants qu'il place aux bras de toutes ces Maries! Un trait, rapide comme la pensée, leur imprime l'immortalité. Assis, couchés, debout dans les bras de la Vierge, ils tiennent à elle par les liens mystérieux de la foi au moins autant que par l'agencement ingénieux des lignes. Partout où Jésus est, Marie est. Nul n'a mieux fait comprendre, au point de vue pittoresque, cet axiome fondamental au point de vue religieux. Jésus exprimant, dans les bras de sa Mère, toutes les joies et toutes les douleurs de l'humanité, c'est comme une perpétuelle action de grâces répondant à une perpétuelle intercession. Raphaël a été le peintre par excellence, infatigable et toujours varié, de ce sentiment chrétien; sa pensée, modeste dans sa forme et claire dans son expression, s'est élevée radieuse et sereine jusqu'à l'Infini.

LA VIERGE DE LA MAISON NICCOLINI

(A Pansanger-House[1]).

Raphaël, dans la Madone de la maison Niccolini, se complaît encore dans les joies naïves de l'enfance de Jésus, et il y revient avec une expansion plus vive que dans la Vierge à l'Œillet, avec un génie plus ouvert aux impressions de la nature et plus sensible aux émotions de l'Évangile.

L'Enfant-Dieu, sur les genoux de sa Mère, s'abandonne au bonheur de vivre pour l'amour des hommes. La Vierge, de son côté, bien que conviée par son Fils à ce divin sourire, reste grave, pensive, recueillie, et dans le contentement de Jésus prévoit déjà les douleurs du Christ. De cette opposition naît une idée touchante et un contraste heureux. Le Sauveur échappe d'autant plus à sa Mère qu'il se donne plus à nous, et en se sacrifiant pour le monde il la sacrifie du même coup... Voilà donc encore la Vierge et l'Enfant ! C'est toujours la même chose, et c'est toujours nouveau. La difficulté d'un pareil sujet naît de l'abondance et de la simplicité des matières. De là aussi son inépuisable beauté. Aucune complication,

1. On nomme souvent aussi cette Vierge : la Vierge de lord Cowper. Nous avons cru devoir lui conserver son nom florentin, le nom du palais où elle a longtemps séjourné à Florence.

aucun accident ne vient rider la surface de ce transparent miroir. Cependant l'intérêt est immense et va toujours grandissant. C'est que l'Évangile, tout plein du silence et de l'obscurité de Marie, est en même temps tout rempli de sa gloire, et que l'art chrétien, reflet de l'Évangile, fait comprendre aussi, sous ce calme mystérieux, la perpétuelle agitation de l'âme humaine.

Le tableau de la maison Niccolini montre l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa Mère. La Vierge est assise aussi, tournée vers la gauche et vue jusqu'à mi-jambes. Ces deux figures sont de grandeur naturelle et se détachent simplement sur le bleu du ciel[1].

Considérant d'abord l'enfant Jésus, nous reconnaissons que Raphaël, pour s'avancer vers la perfection, s'appuie à la fois sur la nature et sur son propre sentiment. Ici l'Enfant est assis sur un coussin blanc posé sur les genoux de la Vierge. Son corps s'incline à droite, vers sa Mère; mais son esprit, sa grâce, son amour, sont pour nous tout entiers. Sa tête, à peine couverte de cheveux blonds et fins, se tourne et se porte vers le spectateur; il le regarde de face et lui sourit avec complaisance. Il se montre franchement, naïvement, familièrement petit enfant, s'abandonne

1. Ce fond vire au vert foncé dans le haut du tableau. C'est là peut-être le résultat de l'action du temps sur la couleur. Le Sanzio nous apprend lui-même que cette peinture appartient à l'année 1508.

sans réticence à son humanité, et veut nous gagner par sa douceur et son enjouement. En se donnant ainsi comme homme, il nous attire plus sûrement à lui. Le bras droit pend naturellement le long du corps; tandis que le bras gauche se tend horizontalement, de manière que la main puisse saisir le vêtement de la Vierge. Les jambes sont écartées; le pied gauche est relevé et s'appuie sur le bras de la Vierge, le pied droit est ramené en arrière et descend le long de la jambe de Marie. Grâce à une légère écharpe rayée d'or, qui passe sur l'épaule et sur la poitrine et que supporte la main droite de la Vierge, l'Enfant peut se laisser aller avec sécurité. Ainsi posé, Jésus se livre bien à nous; mais il tient néanmoins à Marie, et elle tient également à lui. Le modelé de toute cette figure est admirable. Rien n'est plus fidèlement rendu que cet affaissement sans mollesse, rien n'est plus savant que cette interprétation de la vie dans la séve de son premier épanouissement. Peut-être pourrait-on reprocher un peu d'afféterie dans les traits. Je crois plutôt que Raphaël a saisi sur le fait une expression de nature, dont il s'est vivement épris et qu'il a reproduite spontanément, fidèlement, avec une verve exempte de toute recherche. Nous retrouverons en effet, dans le tableau suivant[1], le même sentiment, exprimé avec une vivacité plus saisissante encore.

Si, après avoir contemplé l'enfant Jésus, nous

1. La Vierge de la maison Colonna.

regardons la Vierge, nous la trouvons tout entière absorbée dans la contemplation de son Fils. Calme, sérieuse, attentive, elle repasse en son cœur les grandes choses que Dieu y a mises. La tête, légèrement inclinée vers Jésus, se montre presque de profil. Les cheveux blonds, enroulés sans apprêt, sont traités avec une liberté qui n'exclut ni le soin, ni la finesse de l'exécution. Le voile est jeté plutôt qu'ajusté sur la tête; il flotte sur l'épaule gauche, et, descendant le long de la joue droite, il forme au visage un fond transparent et léger. Le front, haut et clair, est un peu fuyant et fait songer à une autre Vierge célèbre, mais un peu antérieure[1]. Les yeux abaissés sont cependant assez ouverts pour qu'on puisse juger de leur limpidité; ils sont graves, doux, méditatifs, se fixent sur l'enfant Jésus et se pénètrent jusqu'au fond des mystères du Christ. Le nez, qui rappelle celui de la Belle Jardinière[2], a laissé sur le voile un reste de repentir. Raphaël a toujours devant lui le modèle vivant, et il porte dans son cœur un reflet de l'éternelle beauté. De là cette double vie réelle et abstraite qui assure à ces œuvres l'immortalité. Il est impossible d'être plus docile aux enseignements de la nature, et d'être plus indépendant de la réalité. On reconnaît une étroite parenté entre toutes ses Madones florentines,

1. La Vierge au Palmier. (V. dans ce volume même, *la Sainte Famille.*)

2. Voir le chapitre suivant : *la Vierge, l'enfant Jésus et le petit S*[t] *Jean-Baptiste.*

et cependant il n'y en a pas deux qui reproduisent précisément les mêmes traits ; les liens matériels qui les réunissent en un même groupe sont évidents, mais bien fragiles en comparaison des aspirations infinies de leur âme. La bouche ici est petite, d'un beau dessin, plutôt triste que souriante. L'ensemble de la physionomie garde une extrême douceur et prend en même temps une grande fermeté. L'ovale du visage est pur, le crâne d'une admirable architecture, le cou plein de souplesse, l'épaule légère, élégante, bien dégagée. L'Enfant abaisse légèrement le corsage de sa Mère en y portant la main, et de cette manière paraît un peu de linge, d'un ton délicat, qui établit entre le rouge de la robe et la couleur des chairs une transition heureuse. La robe est ornée d'une broderie d'ór, dans les méandres de laquelle on voit les initiales de Raphaël R. V. et la date du tableau MDVIII. La manche rouge est ample et ne couvre que l'avant-bras ; une manche de dessous bordée de noir enveloppe le bras, depuis le coude jusqu'au poignet, et en dessine finement les contours. Le manteau bleu, également orné d'une broderie d'or, tombe de l'épaule droite sur les membres inférieurs.

La couleur de cette peinture est délicieuse et très-bien conservée. Les ombres, légères et transparentes sur les chairs, laissent aux visages et à toutes les parties nues leur fraîcheur et leur suavité, tandis que la belle tonalité des vêtements et du fond ajoute au charme des figures leur charme particulier.

Le comte Cowper, ambassadeur d'Angleterre près la cour de Toscane, trouva cette Madone dans la maison Niccolini à Florence [1], en fit l'acquisition et la transporta dans sa résidence de Pansanger, près Hertford [2].

Cette Vierge marque un nouveau progrès dans la vie de Raphaël. L'Enfant est d'un dessin plus savant encore que dans les précédents tableaux. La Vierge, de son côté, a sur les Vierges que nous avons vues déjà l'avantage d'une beauté plus sereine, plus large, de plus en plus humaine et de moins en moins accessible aux accidents de l'humanité [3]. Cette douce figure gagne chaque jour un plus vif éclat. Ce n'est point là encore la perfection, mais Raphaël nous la fait entrevoir. En prenant plus de grandeur, sans rien perdre de son humilité, la Mère de Jésus devient de plus en plus la Mère du Verbe.

1. Cinelli, en 1677, mentionne déjà ce tableau comme appartenant aux Niccolini. (V. *Bellezze di Firenze*, 1677, p. 409.)

2. M. Little, fils de lord Ramswoth, possède une copie ancienne de ce tableau. (Passavant, t. II, p. 66.)

3. *Parita est Beata Virgo ut universale exemplar omnium virtutum.* (Div. Thom., opusc. I).

LA VIERGE DE LA MAISON COLONNA

(Au musée de Berlin).

La Vierge de la maison Colonna est la continuation et comme le développement de la Vierge de la maison Niccolini ; elle dut la suivre de très-près, et fut la dernière des Vierges florentines de Raphaël[1]. Nature ouverte et impressionnable, Raphaël s'était approprié tout ce qu'il devait prendre de la substance des maîtres. Maître lui-même, il s'abandonnait sans contrainte à son propre génie, variant à l'infini l'expression de sa pensée, modifiant selon l'inspiration du moment ses procédés d'exécution. C'est ainsi que, vis-à-vis de ses œuvres et notamment en présence de la Vierge de la maison Colonna, l'étonnement se mêle à l'admiration, la déroute et la déconcerte, sans cependant l'amoindrir ou la dénaturer.

1. Nous ne parlons ici que des tableaux où la Vierge se trouve seule avec l'enfant Jésus. Trois des tableaux de Vierges dans lesquels intervient le petit St Jean-Baptiste (la Belle Jardinière du Louvre, le tableau dont le carton se voit à Florence dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, et la Vierge de la galerie Esterhazy) furent peints vers la même époque que la Vierge Colonna, bien que dans des styles très-différents. On peut également rapporter la Vierge au Baldaquin aux derniers temps du séjour de Raphaël à Florence.

Raphaël entrait alors dans sa vingt-cinquième année (6 avril 1508). Sa renommée, qui avait été grandissant d'Urbin à Pérouse et de Pérouse à Florence, commençait à remplir l'Italie et à se répandre même au delà des monts. Gio-Battista della Palla sollicitait ses œuvres en faveur du roi de France[1], et à Rome on songeait à lui. Peut-être Jules II, lors de son passage à Urbin en 1506, l'avait-il remarqué[2]; et s'il ne l'avait pas vu, sans doute il avait admiré à la cour du duc Guidobaldo quelques-unes de ses œuvres[3]. Raphaël, cependant, plus modeste que sa réputation,

1. Dans une lettre de Raphaël, datée du 21 avril 1508, et adressée à son oncle Battista, on lit cette phrase : « ... Il m'a été promis des travaux, jusqu'à concurrence de trois cents ducats, tant pour ici que pour la France. »

2. Jules II allait alors châtier les Bolonais. On lui fit à Urbin une entrée triomphale. Il arriva le 25 septembre 1506, accompagné de vingt-deux cardinaux et d'un grand nombre de prélats. Les rues étaient jonchées de fleurs; des trophées et des arcs de triomphe s'élevaient sur les places et dans les carrefours. Tout ce qu'Urbin comptait de noble, de jeune et de beau se pressait autour du pape. Le Saint-Sacrement, porté sur une haquenée, était entouré des hallebardiers et de la garde du pape. A un mille de la ville, le cortége s'arrêta au couvent des Bernardins, sur une hauteur de laquelle on domine l'admirable pays d'alentour. Puis Jules II se rendit à la cathédrale et de là au palais de Guidobaldo, où il demeura trois jours entiers... Or en 1506, Raphaël alla à Urbin et séjourna à la cour de Guidobaldo.

3. Ce fut pendant son séjour à Urbin, en 1506, que Raphaël peignit pour le roi d'Angleterre le petit S[t] Georges à cheval (ce tableau est à la galerie de l'Ermitage), la Madone de la galerie d'Orléans, les trois Grâces (dont il avait puisé l'idée à Sienne

ne portait pas si haut ses vues. Il bornait son ambition à peindre une salle du Palais-Vieux à Florence, et voici, pour obtenir cette faveur, ce qu'il écrivait alors à son oncle maternel Battista di Ciarla : « Il me serait très-agréable qu'on pût avoir du seigneur préfet une lettre de recommandation pour le gonfalonier de Florence. J'ai prié, il y a peu de jours, l'oncle et Giacomo, de Rome, de me la procurer; car elle pourrait m'être très-utile pour un travail dans une chambre qui dépend de Sa Seigneurie. Envoyez-moi cette lettre si c'est possible, je vous en prie; et je crois que si on la demande en mon nom au préfet, il la fera certainement écrire. Recommandez-moi instamment à lui comme son ancien serviteur[1]... » Cette lettre est datée du 21 avril 1508. Un mois ou deux après, Jules II appelait Raphaël au Vatican.

La Vierge de la maison Colonna reflète avec une grande poésie le génie du maître au moment qui vient d'être rappelé. Raphaël, quoique charmé encore par les riantes perspectives de la Toscane et de l'Ombrie, se sent entraîné vers des horizons plus

en 1503), les portraits du duc et de la duchesse d'Urbin, celui de Bembo (ces trois portraits ont disparu), et son propre portrait (actuellement à la galerie des Offices à Florence).

1. C'est dans cette lettre que Raphaël s'exprime ainsi sur la mort du duc d'Urbin : « J'ai reçu votre lettre par laquelle vous m'annoncez la mort de notre duc. Que Dieu reçoive son âme avec miséricorde. Vraiment je n'ai pu lire votre lettre sans verser des larmes. Mais c'est fini, et il n'y a rien à changer. C'est pourquoi il faut se résigner à la volonté de Dieu. »

vastes; et, dans cette âme passionnée mais non violente, de nouveaux désirs se traduisent par de nouvelles aspirations vers le beau. Semblable à un fleuve qui, cachant sous une surface limpide la rapidité de ses eaux, voit à chaque pas de son parcours s'élargir les rivages fleuris qu'il féconde, la vie de Raphaël offre le témoignage d'une émotion grandissant chaque jour, sans secousse, sans commotion, sans transitions brusques et instantanées. C'est une de ces existences lumineuses marquées pour le bonheur et que Dieu a faites courtes, afin de nous ramener bien vite à l'idée de notre néant, après nous en avoir un moment écartés. Or, dans cette suite non interrompue d'œuvres heureuses, la Madone de la maison Colonna se montre avec un caractère particulier d'expansion, auquel il est permis d'abord de vouloir se soustraire, mais qui bientôt vous domine et finit par vous entraîner dans son irrésistible mouvement. Raphaël n'entrevoit pas encore ses hautes destinées, mais il les pressent. Une espérance infinie le saisit, le porte vers un monde nouveau, et, dans un élan singulier, il recourt à la Vierge, qui lui apparaît radieuse aussi de la même espérance.

Le peintre doit songer non-seulement à l'action présente, mais rappeler également l'action qui précède, et faire prévoir aussi l'action qui va suivre. C'est ce que fait Raphaël dans le tableau de la maison Colonna. La Vierge a repris le livre dans la méditation duquel on la voit si souvent se complaire. Assise au milieu de la

campagne renaissante, elle lisait, pendant que sur ses genoux dormait l'Enfant divin. Tout à coup Jésus s'éveille, se dresse et se lève sur sa Mère; et elle, écartant le livre de ses yeux, concentre sur son Fils tous les trésors de son cœur et tous les enchantements de son sourire... Le paganisme n'avait-il pas pressenti le charme de cette apparition, et ne paraît-il point que ce soit en vue d'une semblable Madone que Virgile ait écrit sa quatrième églogue? « Souris, chaste Lucine, à cet enfant naissant; avec lui cessera l'âge de fer et à la face du monde entier s'élèvera l'âge d'or[1]... »

La Vierge[2] tient encore de la main gauche le livre ouvert sur lequel elle lisait tout à l'heure. Au réveil de l'Enfant elle s'arrête, tourne sa tête à droite et l'incline vers Jésus, qu'elle soutient de la main droite. Tout respire le bonheur dans cette image de la maternité divine. Les couleurs, blondes, légères, diaphanes, laissent monter sans entraves l'esprit heureux et libre. La robe est rose tendre et le manteau bleu clair[3]. Le livre lui-même attire par ses nuances bril-

1. Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
Desinet, ac toto surget gens aurea mundo,
Casta, fave, Lucina. . . . .

(Virgile, *Églogue* IV, v. 8.)

2. Cette Vierge, ainsi que l'enfant Jésus, sont de grandeur naturelle. La Vierge est vue jusqu'à mi-jambes.

3. La robe s'agrafe sur la poitrine et laisse paraître un peu de linge. Les manches, à crevés blancs, serrent tout le bras. Le man-

lantes. Les chairs sont d'une finesse de tons que rien ne passe. Les cheveux, qui semblent d'or et jetés comme au hasard, encadrent le visage de leurs riches harmonies[1]. Les traits, pleins d'originalité, sortent de tout sentiment convenu. Leur mobilité, leur spontanéité d'expression échappent à l'analyse : le front, très-élevé, est tout brillant de lumière ; les yeux sont grands et tendrement abaissés sur Jésus ; la bouche sourit avec une grâce qui n'est pas exempte d'une certaine fantaisie, mais d'où, quoi qu'on dise, l'afféterie est absente. C'est bien là le sourire aimé d'une mère :

Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem[2].

« Commence, petit enfant, à connaître ta mère à son sourire... »

L'Enfant du tableau de la maison Colonna développe et complète l'harmonie de la Vierge. Jésus s'éveille et, avec une tendresse instinctive, se porte vers sa Mère. Dieu, dans le Verbe, continue à se donner au monde par l'intermédiaire de la Vierge. C'est par la Vierge que Jésus-Christ fils de Dieu est notre frère

teau, jeté sur l'épaule droite, ne couvre que le bras droit (celui qui supporte le corps de l'Enfant) et les genoux.

1. Les cheveux, séparés en bandeaux sur le milieu du front, frisent de chaque côté des tempes et des joues. Le voile, simplement posé sur le sommet de la tête, flotte derrière le cou, revient sur l'épaule droite et descend jusque sur la main droite qui porte l'Enfant.

2. Virgile, *Églogue* IV, v. 60.

à tous et que nous sommes aussi fils de Dieu[1]. Le pied gauche posé sur le genou de la Madone, Jésus saisit la robe de la main droite, s'appuie de la main gauche sur l'épaule de Marie et par ce triple effort se lève et se dirige vers le sein maternel. Mais si le premier mouvement de son corps est pour la Vierge, le premier élan de son cœur est pour l'humanité, et, tournant vivement la tête vers nous, il nous regarde avec un naïf abandon. Quiconque aime les enfants, se sent remué profondément par les enfants de Raphaël. L'exécution de cette petite figure est de tout point remarquable. Le modelé des chairs est ravissant, leur coloration est éclatante et triomphe même des fraîches couleurs qui parent la figure de la Vierge. Quoi de plus délicat et de plus inattendu comme effet que les ombres projetées par le bras de Jésus sur la robe rose de Marie? Quelle belle interprétation de la nature! Comme on sent bien que ce petit corps vient de puiser des forces dans le sommeil, et que le Sauveur en se réveillant apporte à la vie des facultés nouvelles de souffrir et d'aimer! « Grandis donc pour ces magnifiques honneurs, cher enfant des dieux, glorieux rejeton de Jupiter; les temps vont venir! Vois le monde s'agiter sur son axe incliné; vois la terre, les mers, les cieux profonds, vois comme tout tressaille de joie à l'approche de ce siècle fortuné[2]... »

1. *Multi unum corpus sumus in Christo.* (Rom., XII, 5.)

2. Adgredere o magnos (aderit jam tempus) honores,
Cara deum soboles, magnum Jovis incrementum!

La nature, en effet, s'épanouit avec ravissement en présence de la Vierge et du Verbe. Les fleurs envoient à l'enfant Jésus leurs plus doux parfums, les brises leurs haleines les plus caressantes :

Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores[1].

« Les fleurs vont éclore d'elles-mêmes autour de ton berceau... » La pureté de l'air, l'odeur de la terre fraîchement parée, donnent à cette peinture l'apparence d'une fête divine. Le tertre sur lequel repose la Madone est couvert de gazon. De chaque côté, les arbres d'un vert pâle frémissent sous un souffle bienfaisant. Les eaux limpides coulent doucement à travers les prairies, et vont se perdre au loin dans un horizon de montagnes bleues qui se fondent avec le ciel. Je ne connais pas d'accords plus entraînants, ni de modulations plus suaves. C'est un printemps idéal dont la Vierge est le principal enchantement. La femme est la poésie de l'homme; c'est par elle que l'homme voit toutes choses sous un jour enchanté. Nulle part on ne comprend mieux cette vérité que devant de tels tableaux. C'est comme une vie nouvelle qui nous est révélée par la Vierge. « De même que

Adspice convexo nutantem pondere mundum,
Terrasque, tractusque maris, cœlumque profundum ;
Adspice, venturo lætantur ut omnia sæclo.
(Virgile, *Églogue* IV, v. 48-52.)

1. Virgile, *Églogue* IV, v. 23.

la mort nous est arrivée par la femme, la vie par la femme aussi nous arriva [1]. » Pour s'excuser auprès de Dieu, Adam avait dit : « La femme que vous m'avez donnée m'a présenté de ce fruit et j'en ai mangé. » L'homme doit dire à Dieu en regardant la Vierge : « La femme que vous m'avez donnée m'a présenté le fruit divin et j'en ai été régénéré [2]. »

La Vierge de la maison Colonna semble n'avoir pas été achevée. On regretterait cependant que l'exécution eût été poussée plus loin. Cette Madone a été conçue pour être telle qu'elle est. Le maître lui a communiqué spontanément l'esprit et la vie, et elle a un genre d'éloquence qui n'appartient qu'à elle. C'est vraiment une surprise autant qu'une apparition. Rien n'est fini dans ce tableau, où tout paraît avoir été donné à l'inspiration d'un moment unique. Le dessin, fait de verve, est d'un seul jet, et la couleur, par sa prodigieuse légèreté, semble se dérober aux lois de la matière. On se sent vivre avec bonheur dans cette atmosphère d'une diluité infinie. Tout y est rose et bleu comme dans un songe. Dieu s'unit à la nature et à l'homme au milieu des plus tendres harmonies. Il y a là une aisance de conception et une simplicité de moyens qui échappent à l'analyse. On ne peut pas dire cependant que, dans une pareille œuvre, Raphaël se soit affranchi de la nature non plus que des Florentins dans l'intimité des-

1. St Augustin, *de Agone christiano,* c. XXII.
2. St Bernard, serm. 17 *De diversis.*

quels il vivait. On le voit encore tout pénétré des études vivantes qu'il avait faites pour la Vierge de la maison Niccolini, et on le sent aussi sous le charme de Fra Bartolommeo. Cette large manière de peindre et de distribuer la lumière sur les draperies et sur les chairs, c'est au Frate qu'il en a dérobé le secret. Les types eux-mêmes ne sont point étrangers au peintre dominicain. Mais à côté de ces réminiscences, quelle transformation, quelle métamorphose, quelle originalité! Ce qui était charmant sous la main de Fra Bartolommeo devient divin tout à coup sous le pinceau de Raphaël[1].

Cette Madone demeura d'abord à Florence, où elle entra dans la maison Salviati; et de là elle passa à Rome dans la maison Colonna dont elle prit définitivement le nom. Elle appartenait à Maria Colonna, mariée au duc Giulio Lantê della Rovere, lorsque le chevalier Bunsen l'acheta pour le compte du roi de Prusse[2]. Cette Vierge est maintenant la perle la plus

1. Raphaël avait préludé à ce tableau par un dessin dans lequel on retrouve quelque chose de la même séduction. Ce dessin appartient au musée du Louvre. Marie, assise au milieu d'un paysage, tient Jésus sur ses genoux et le regarde avec bonheur. L'Enfant, de sa main gauche, cherche le sein de la Vierge, qui porte la main à sa poitrine par un mouvement familier à toutes les mères. Ce dessin est lavé au bistre, avec une légèreté, une grâce et une fantaisie insaisissables. M. Henriquel Dupont, en gravant au burin cette esquisse toute spontanée, a tenté, avec les ressources d'un talent de premier ordre, la solution d'un problème insoluble.

2. La Marchese Guadagni, à Florence, possède une bonne répé-

précieuse du musée de Berlin. Il est intéressant de la regarder dans cette galerie à côté de la Madone de la collection Solly, et de mesurer la distance parcourue par Raphaël de 1500 à 1508. Nous nous trouvons, devant la Vierge de la maison Colonna, si loin déjà des conceptions mystiques de l'école de Pérouse résumées dans la Vierge de la galerie Solly, que si l'on considérait seulement ces deux points extrêmes, il serait difficile de ne pas admettre un changement radical dans les vues du maître, et même une sorte de défection dans ses principes. Il n'en est rien cependant. La marche ascensionnelle de Raphaël a été, nous l'avons vu, graduelle et sans secousses. Un progrès a conduit nécessairement à un autre progrès. Raphaël n'a pas brisé les liens qui l'attachaient originairement à la tradition hiératique; ces liens se sont relâchés d'eux-mêmes, l'un après l'autre, sanse ffort, et le peintre, en prenant possession de son indépendance, n'a renié aucun de ses maîtres. Chaque jour il s'est élevé davantage vers le beau, chaque jour son esprit s'est enrichi par de nouvelles conquêtes. Vers le milieu de 1508, le but n'est point encore atteint et les plus grands efforts restent à faire. Mais dans cette vie, d'apparence si calme et néanmoins si tourmentée par le désir du mieux, il y a, à ce moment même, un élan d'indéfinissable bonheur. L'artiste alors, essayant la force de

tition de ce tableau. Deux autres copies ont été apportées d'Italie en Angleterre, l'une par le colonel R. Udney, l'autre par M. Day. (Passavant, t. II, p. 67.)

ses ailes, monte avec aisance dans le monde idéal, et avant de nous faire toucher les sommets vers lesquels il aspire, il nous transporte un moment dans le pays des surprises et des rêves.

LA VIERGE DE LA GALERIE BRIDGEWATER

(Dans la galerie Bridgewater, à Londres).

Depuis deux à trois années déjà Raphaël est à Rome. Il a décoré la chambre de la Signature, il va entreprendre les peintures de la chambre d'Héliodore, et dans le court intervalle qui sépare ces deux grandes entreprises il se remet à songer à la Vierge. C'est alors qu'il peint la Vierge de Lorette, la Vierge de la maison d'Albe, la Vierge de la maison Aldobrandini, la Vierge au Diadème, la Vierge de Foligno, la Vierge de la galerie Bridgewater, la Vierge de la collection Rogers, la Sainte Famille de Naples et la Vierge au Poisson. Parmi ces Vierges, deux seulement, par la simplicité de leurs éléments, se rattachent à notre sujet, ce sont : la Vierge de la galerie Bridgewater et la Vierge de la collection Rogers. Ces deux Vierges parurent sans doute pendant l'année 1511, et rien parmi les Vierges florentines de Raphaël ne nous faisait pressentir de semblables conceptions. C'est que, de 1508 à 1511, le

rêve du maître s'est réalisé. Raphaël a vu la nature d'un point de vue plus étendu, plus universel, et la tradition s'est élargie devant lui. Ce n'est plus seulement l'esprit d'un siècle et le génie d'une école qui l'ont inspiré, ce sont tous les siècles et toutes les écoles. Par delà les leçons de la Renaissance, il a reçu l'enseignement de l'antiquité, et de grandes lumières se sont faites en lui. Les contradictions apparentes se sont effacées sous une harmonie supérieure. Il a pénétré la loi qui régit toutes les époques en quête du beau. L'esprit de tolérance et de conciliation, le véritable esprit moderne s'est emparé de son âme; il a renoué la chaîne des temps, et sans renier sa foi il en a agrandi l'expression. Au milieu des préoccupations qui le sollicitent de toutes parts, il revient sans cesse à la Vierge, comme pour lui faire hommage de chaque nouvelle conquête qu'il fait dans le domaine de l'art. Il cherche en elle un type de beauté pur, absolu, immuable, dégagé des causes accidentelles; il la conçoit cependant vivant d'une vie forte, et dominant, dans la réalité de son existence propre, les circonstances vulgaires des existences individuelles. Alors, sous la main puissante du peintre, surgissent de nouvelles images de la Vierge, chaque jour plus éloquentes et plus belles. Alors surtout Dieu lui-même, dans l'enfant Jésus, se révèle définitivement à Raphaël.

Dans le tableau de la galerie Bridgewater, la Vierge et l'Enfant tiennent tellement l'un à l'autre qu'ils semblent n'avoir qu'une même vie, un même

souffle, une même âme. Unis par les liens pittoresques les plus étroits, un même esprit les pénètre. Raphaël entre ainsi chaque jour plus avant dans l'intimité du plan divin, qui a indissolublement lié Marie à Jésus. Dieu s'est fait homme, mais il a voulu par un enfantement merveilleux être fils de la femme. En venant au monde, il a tenu à honorer à la fois les deux sexes, en prenant l'un il a voulu le recevoir de l'autre, afin de les consacrer à la fois tous les deux [1].

Avant d'arriver à sa conception définitive, Raphaël a passé par un travail d'enfantement dont il est aisé de suivre la trace. — Un premier dessin, conservé à Windsor dans la collection royale, montre le Sanzio cherchant d'une plume rapide, hardie, pleine de verve, cet enfant qui paraît avec tant de spontanéité dans les bras de la Vierge. Plusieurs fois il croit le tenir, et soudain il lui échappe. Il le saisit enfin. D'un trait, prompt comme la pensée, il indique aussitôt le mouvement précis des deux têtes et l'éloquence de ces deux regards qui se répondent, si fervents, si calmes, si pénétrés d'amour et de dignité. Là cependant rien de définitif. L'enfant n'est point assez allongé sur les genoux de sa mère, et le geste des bras et des mains n'est point encore trouvé. L'idée est venue, reste à la formuler d'une manière précise et irré-

1. *Illa dispensatio utrumque sexum et masculinum et femineum honoravit, et ad curam Dei pertinere monstravit, non solum quem suscepit, sed etiam illum per quem suscepit, virum gerendo, nascendo de fœmina.* (Augustin, *De fide et symb.*, c. IV.)

vocable. — Une seconde étude, également à la plume et faisant partie de la collection de Florence, n'a pas non plus satisfait Raphaël. L'Enfant d'abord posait sa main gauche dans la main droite de la Vierge et appuyait sa main droite sur le bras droit de sa Mère. Le voilà maintenant qui cherche à dégager son bras droit et à lui donner un mouvement ascensionnel qui aidera au mouvement de toute la figure. C'est une heureuse pensée, mais qui n'est encore qu'indiquée et qui va prendre plus de netteté dans un troisième dessin qui se voit au musée du Louvre. — Cette fois le Sanzio appelle directement à son aide le modèle vivant. Le trait est plus arrêté, plus juste. L'enfant prend sur les genoux de sa mère sa position définitive et presque horizontale. Ses deux bras se dégagent des bras de la Vierge et se jettent en avant, de manière à entraîner le reste de la figure. Quant à la Vierge, elle s'éloigne de ce qu'elle était dans les deux premiers dessins et de ce qu'elle sera plus tard dans le tableau. Au lieu de communiquer avec Jésus, elle semble lui demeurer étrangère. Raphaël ayant trouvé l'enfant, a copié ensuite textuellement son modèle. La femme était belle et se présentait de profil ; il l'a reproduite telle qu'il la voyait, sans lui demander plus qu'elle ne pouvait donner, certain d'animer et de transformer bientôt cette image inconsciente... En effet, voici le tableau[1] :

1. Ce tableau a environ $0^{m},90$ de haut sur $0^{m},60$ de large.

La Vierge, vue de grandeur naturelle et jusqu'à mi-jambes, est assise sur un banc, dans une chambre dont l'architecture a quelque chose de sobre et de grandiose[1]. Elle porte la main gauche à sa poitrine et se présente presque de face, le corps légèment incliné à droite et la tête tournée en sens inverse. Ce double mouvement est provoqué par l'enfant Jésus, qui, appuyé sur le bras droit de sa Mère, lève la tête vers elle et s'élance presque horizontalement, la main gauche portée en avant, tandis que de la main droite il soulève le voile qui tombe jusque sur l'épaule de Marie. Le Sauveur, tout en demeurant encore petit enfant sur les genoux de la Vierge, a grandi déjà, grandi surtout par l'esprit, par l'amour. Ce n'est plus la créature délicate et charmante que nous avons vue à Pérouse et même encore à Florence. La force, sans amoindrir en lui aucun des traits de la grâce, leur donne une irrésistible puissance. Cet Enfant, mû par une impulsion soudaine, a quelque chose de surnaturel. On croit d'abord qu'il va s'envoler, et l'on cherche les ailes de l'ange. Mais on reconnaît bien vite que sa nature est supérieure même à celle des séraphins, et, à ce regard qui se lève vers la Vierge, on comprend le Verbe de Dieu tout prêt à se donner au monde.

A cet élan d'infinie tendresse, à cet appel suprême

1. A gauche est un rideau de couleur sombre; à droite on aperçoit deux baies cintrées.

fait par Jésus, la Vierge répond par un mouvement tranquille et calme. Elle connaît le secret de Dieu, et, parfaitement soumise, elle penche la tête vers le Sauveur avec sérénité. Elle se rattache à Jésus par ce qui la sépare du reste du monde, par la sainteté, et c'est cette sainteté absolue que Raphaël a voulu montrer sous les dehors d'une beauté inaccessible aux misères et même aux douleurs de la vie. La tête de la Vierge se présente de trois quarts à gauche, doucement inclinée sur l'épaule droite. Les cheveux blonds, séparés en bandeaux, flottent avec indépendance le long des joues. Le front, en partie couvert par le voile, est moins haut que celui des vierges ombriennes et florentines ; tout en conservant la même limpidité, il a gagné de plus justes proportions. Les yeux, abaissés sur Jésus, sont d'une admirable pureté. Le dessin du nez et de la bouche est irréprochable. Le cou, complétement dégagé, offre un modelé large et plein de délicatesse. Quant à l'ajustement, il est aussi élégant qu'il est peu cherché. Le voile, qui du sommet de la tête tombe derrière le dos, est ramené sur l'épaule droite par la main de Jésus. Une écharpe de gaze, nouée légèrement autour des épaules, donne aux draperies de la robe moins de sécheresse sans rien leur enlever de leur chaste simplicité. Cette robe est rose plutôt que rouge, et enveloppe les bras jusqu'aux poignets. Le manteau bleu traditionnel est jeté sur l'épaule gauche, couvre les genoux et complète l'ajustement.

Voilà donc le type de la Vierge qui s'achève et

s'approche de la perfection. Sous la main du Sanzio, la beauté des lignes est dès lors assez grande pour traduire l'excellence de la beauté morale, sans avoir besoin de faire appel aux affections secondaires. « C'est de la plénitude de la grâce que la Vierge a épanché le Verbe, comme le Père céleste l'a engendré de la plénitude de la science[1]. » Ainsi conçue, la Vierge est le miroir où se reflète l'image de Dieu[2]. Voilà ce qu'elle est devenue pour Raphaël, et quelques années de séjour à Rome ont suffi pour opérer un tel progrès dans ce grand esprit. L'idée mystique des écoles d'Urbin et de Pérouse a fait place à une pensée plus haute, et les jeunes Vierges florentines se sont transformées en un type, moins voisin peut-être de la nature, mais plus près des pures conceptions de l'idéal. La Vierge de la maison Colonna, sortant des limites de la réalité, s'était lancée dans les rêves brillants de l'imagination. Ce fut là un fait isolé, presque unique dans l'œuvre du maître. Si Raphaël était demeuré dans cette voie, il se serait égaré. Aussi reprend-il aussitôt possession de lui-même, et fixe-t-il sa pensée sous une forme arrêtée, voulue. Il sait ce que vaut la tradition, et il sent qu'il a pour mission d'en renouer les fils. Naguère encore il ne la voyait pas au delà des origines de la Renaissance. Mais il est désormais l'hôte de la ville éternelle, de cette cité où toutes les traditions vivent au milieu des

1. *Ex plenitudine scientiæ eructat Pater, et ex plenitudine gratiæ Mater effundit Verbum.*

2. *Speculum sapientiæ.*

ruines, et c'est à l'antiquité surtout qu'il s'adresse désormais pour guider ses inspirations. A côté des marbres grecs ou romains, il étudie les anciennes mosaïques de la Rome chrétienne[1]. Il voit la grandeur des œuvres vouées au nouveau culte, et il comprend en même temps que si elles sont si éloignées de la beauté, c'est qu'elles ont répudié la tradition classique en même temps que la nature. Alors il remonte avec ardeur jusqu'à ces sources vitales, et il concentre sur l'image de la Vierge le double prestige de la grandeur et de la beauté. Par une divination merveilleuse, il se rapproche des types primitifs consacrés par les premiers disciples des apôtres, et, dans la Vierge de la galerie Bridgewater, on croit reconnaître une réminiscence de la Vierge du cimetière de Priscille[2]. L'enfant Jésus, sans perdre le sentiment de sa divinité, a retrouvé la complète liberté de ses mouvements et l'indépendance absolue de son humanité. On le revoit, après plus de quatorze siècles de tâtonnements et d'obscurité, renaître à la vie presque dans les conditions où il était né pour l'art à la fin du premier siècle; et si l'on n'avait pas la certitude que la vraie antiquité chrétienne a été lettre close pour la Renaissance, on croirait que Raphaël est allé dans les catacombes mêmes cher-

1. Nous avons montré qu'il avait notamment tiré de la mosaïque de Sainte-Pudentienne un des animaux symboliques qui accompagnent l'Éternel dans la Vision d'Ézéchiel. (V. *Raphaël et l'Antiquité,* t. I, p. 380.)

2. V. t. I, p. 6.

cher son inspiration. Cependant le tableau de lord Ellesmere n'est pas le dernier terme auquel Raphaël arrivera dans cette voie difficile et heureuse. Cette peinture accuse encore trop de recherche dans la science et trop de mouvement dans les lignes. La Vierge monte vers le calme suprême, mais elle n'y est point tout à fait arrivée. Elle est trop la mère de Jésus pour être la vraie Mère du genre humain, et Jésus aussi est trop le fils de Marie pour être le Verbe éternel. Encore un peu de temps, et Raphaël nous les montrera dans leur réalité grandiose et absolue.

La Vierge de la galerie Bridgewater est d'une exécution large et facile. Le dessin des deux figures est d'une grande précision et le modelé des chairs est d'une savante simplicité[1]. Rien de plus vif et de plus harmonieux que la ligne qui dessine le corps de Jésus. Raphaël, dans sa fresque de Galatée, s'est souvenu

1. Certaines altérations de la peinture permettent de voir le trait primitif. — Ce tableau, lorsqu'il était dans la galerie d'Orléans, fut transporté par Hacquin de son ancien panneau sur toile. Une telle opération, toujours dangereuse, a été ici particulièrement malheureuse, et il faut sans doute lui attribuer le mauvais état de cette peinture. Des nettoyages, peut-être plus récents, sont venus aussi altérer une partie de la tête de l'Enfant et des cheveux de la Vierge. On remarque des repeints fâcheux dans le côté gauche de cette dernière tête. En regardant le pied gauche de l'Enfant qui est intact, on peut juger de ce que devait être le reste du tableau. M. Waagen, en émettant l'opinion que cette Vierge est contemporaine de la Vierge Colonna, s'est mépris gravement. Raphaël, au moment où il peignit la Vierge de lord Ellesmere, était à Rome depuis quelque temps déjà.

de cet enfant, et, dans l'amour qui dirige le char de la nymphe, il en a rappelé la forme et la grâce... On ignore quelles furent toutes les vicissitudes de ce tableau. On sait seulement que de la collection Seignelay il passa dans la galerie d'Orléans, et que, après la dispersion de cette galerie, le duc de Bridgewater l'acheta à Londres moyennant 3,000 livres sterling (75,000 francs). Il est maintenant dans la galerie Bridgewater, appartenant à lord Ellesmere[1].

LA VIERGE DE LA COLLECTION ROGERS.

« Apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur et vous trouverez le repos de vos âmes[2]. » C'est ce repos qui illumine, dans la Vierge de la collection Rogers, la plus douce, la plus humble, et en même temps la plus glorieuse des femmes.

Ce tableau a pris naissance en même temps que celui de la galerie Bridgewater. Le même travail d'esprit les a produits tous les deux. En cherchant Jésus couché dans les bras de sa Mère, Raphaël l'a

1. Les deux principales copies anciennes de cette Vierge se trouvent dans les galeries royales de Berlin et de Naples.

2. Matth., XI, 29.

trouvé aussi debout et entourant la Vierge de ses bras. — La même feuille des dessins de la collection de Windsor où nous avons vu tout à l'heure la première ébauche de l'une de ces Madones, nous présente en même temps le germe de l'autre. Déjà, d'un trait de plume, l'enfant Jésus est indiqué tel qu'il sera dans le tableau. — Un autre dessin, plus arrêté, se trouve à Vienne dans la collection de l'archiduc; il montre le mouvement plus juste des deux figures et leur enlacement presque définitif. — Vient enfin le tableau dans lequel la Vierge et le Sauveur se pressent l'un contre l'autre avec un mutuel amour. Alors on se rappelle l'homélie de St Amédée : « Elle (la Vierge) portait Celui qui porte l'univers; elle allaitait un Fils qui comble toutes les créatures de ses dons... Sur ses épaules s'appuyait Celui qui meut tous les êtres de sa vertu; dans ses bras, sur son sein, reposait Celui qui est le repos éternel des âmes saintes[1]. »

La Vierge est assise de côté sur un banc où se tient aussi l'enfant Jésus. Ce banc occupe le premier plan du tableau, dont un paysage remplit tout le fond. Par un mouvement plein d'aisance et de grâce, la Vierge se tourne vers nous et montre presque de face son visage, qui se détache avec une grande poésie sur le ciel pâle et profond. Le voile, quasi imperceptible, descend de la tête et flotte autour de la figure. L'harmonie des tons, bien qu'un peu effacée,

1. St Amédée, hom. IV, *De partu Virginis*.

est charmante jusque dans les moindres détails[1]. De la main droite, Marie presse contre son sein l'enfant Jésus, qui, le pied droit posé sur le banc et le pied gauche appuyé sur la main de sa Mère, se dresse et se presse aussi contre elle. Les bras jetés autour du cou de la Vierge, Jésus tourne la tête vers nous et nous regarde avec une tendresse enjouée. De cette manière, le Sauveur prodigue ses caresses à sa Mère et sourit au monde pour lequel il doit mourir. C'est ainsi que nous l'avons vu déjà bien des fois et que Raphaël se plaît à le montrer sans cesse. Quant à la Vierge, immobile et les yeux baissés, elle sait que, dans Jésus, c'est le Verbe lui-même qu'elle a revêtu de la chair de l'homme, et que c'est le Saint des saints qu'elle présente au monde. Voilà ce qu'exprime avec autant de simplicité que d'éloquence le tableau de la collection Rogers.

On ignore quel fut le sort de cette Madone jusqu'au jour où elle entra dans la galerie d'Orléans. Elle passa ensuite en Angleterre, où elle fut achetée 150 livres sterling (37,000 francs) par M. Willet. Puis elle appartint successivement à M. Henry Hope et au poëte Samuel Rogers. C'est dans la collection de ce dernier qu'elle a pris le nom sous lequel l'histoire de l'art semble l'avoir définitivement adoptée[2].

1. Le corsage est gris, les manches sont rouges et la jupe est verte.

2. Samuel Rogers mourut en 1855. A sa vente, en 1856, cette Madone fut acquise par M. R. J. Mackintosh, et c'est sous ce nom

Ce tableau, dans certaines parties, est réduit au plus triste état. Mais d'un malheur on peut quelquefois tirer profit, et les altérations de cette peinture permettent de suivre les procédés employés par le maître. On voit, par exemple, de quelle manière il peignait les chairs, préparant d'abord les parties claires presque blanches, les demi-teintes un peu rougeâtres et les ombres très-transparentes, reprenant ensuite ce premier travail à l'aide de glacis légers et obtenant ainsi de remarquables effets de lumière et de clair-obscur[1].

Un carton avait précédé ce tableau et se trouvait encore à la fin du siècle passé dans la maison J.-B. Ceccomani, à Pérouse. Il vint ensuite en Angleterre, et fut adjugé à Londres aux enchères publiques moyennant une livre sterling (25 francs). Ce fut un artisan, un doreur sur bois, qui eut la bonne fortune de faire cette acquisition. Ce carton passa ensuite entre les

que nous l'avons vue figurer en 1858 à l'Exhibition de Manchester (nº 140). Le *Times*, il est vrai, nous disait alors que le propriétaire du tableau était miss Burdett Coutts (V. M. W. Burger, *Trésors d'art*, p. 58). Nous n'avons pu nous renseigner d'une manière précise à cet égard. — On trouve d'anciennes copies de cette Vierge à Bergame, dans la collection de l'Académie Carrara ; à Pesth, dans la galerie du prince Esterhazy (cette répétition est attribuée à Timoteo Viti) ; à Rome, au palais Albani et au palais Borghèse (cette dernière galerie en possède à elle seule deux copies, l'une est donnée à Jules Romain, l'autre est de Sassoferrato).

1. Léonard procédait en sens inverse et partait des ombres pour arriver à la lumière.

mains de M. Brocky, peintre hongrois, qui le restaura et le céda en 1843 à M. Colnaghi. Puis il fit partie du cabinet de M. Cunningham, et fut vendu en 1849 deux cent quatre-vingt-trois livres (7,075 fr.) au capitaine Stirling. C'est un grand dessin à la pierre noire et au fusain, exécuté d'une main sûre, large, facile, magistrale[1]. Les figures de Marie et de Jésus, vues ainsi d'un seul ton, paraissent plus grandes que nature et produisent un effet imposant, solennel, qu'on chercherait peut-être vainement à ce degré dans le tableau. L'enfant Jésus rappelle encore une fois les *Bambini* de Fra Bartolommeo, et Raphaël, dans cette partie de son carton, a rendu un nouvel et manifeste hommage à son ami le Frate[2]. C'est dans la Vierge surtout qu'il a mis son accent personnel et toute la grandeur de ses propres convictions. Douce, humble, recueillie dans une paix profonde, la Mère du Verbe ainsi comprise, prend toute la grandeur du mystère. Étrangère aux bruits du monde et tout entière absorbée dans son Fils, la profondeur du sentiment

1. Il est probable que Raphaël envoya ce carton à son ami Domenico di Paris Alfani, et que celui-ci s'en servit pour le tableau d'autel qu'il peignit quelques années plus tard, en 1518, dans l'église de la Sapienza-Vecchia, à Pérouse. Ce tableau représente la Vierge avec l'enfant Jésus, et reproduit presque identiquement le dessin de Raphaël. Sur la bordure de la robe de la Vierge, on lit : AO. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT.

2. On sait que, vers 1515, Raphaël revit à Rome Fra Bartolommeo, et il n'y a rien d'invraisemblable à admettre qu'il peignit alors la Vierge de Samuel Rogers. Le Frate laissa inachevés un St Pierre

intérieur la rend impassible et comme inaccessible aux sens. Ce n'est pas de la froideur qu'on trouve en elle, c'est de la sainteté, et, après la sainteté de Dieu, la plus grande de toutes les saintetés. Raphaël, en se détachant en apparence de l'expression mystique, s'approche de plus en plus du calme de l'antiquité chrétienne, et de plus en plus aussi il enveloppe la tradition de la primitive Église des dehors de la beauté classique.

et un S[t] Paul que lui avait commandés Fra Mariano Fotti pour l'église Saint-Sylvestre, à Monte Cavallo. Raphaël acheva ces tableaux, qui sont maintenant au Quirinal. Baltazar Castiglione raconte que, comme le Sanzio travaillait à ces peintures, deux cardinaux vinrent le voir et critiquèrent la coloration des têtes qu'ils trouvaient trop rouges. Raphaël, voulant défendre et venger son ami, leur répondit : « Ne vous étonnez point; cette couleur leur a été donnée après mûre réflexion; car il est à croire que les apôtres S[t] Pierre et S[t] Paul rougissent autant au ciel que dans ces tableaux, en voyant l'Église gouvernée par des gens tels que vous. » (*Cortegiano,* p. 213.)

LA VIERGE AUX CANDÉLABRES

(A Londres, chez M. Munrò[1])

Dans la Vierge aux Candélabres, Raphaël arrive au point culminant de l'idée qui nous occupe. Plusieurs années se sont écoulées depuis l'apparition des Vierges de la galerie Bridgewater et de la collection Rogers. Léon X, depuis trois ou quatre ans déjà, est monté dans la chaire de Saint-Pierre, et les arts, sous le patronage souverain qui les domine, ont pris vers le paganisme une direction presque absolue. Raphaël a respiré cette atmosphère et il en a vécu; mais, se rattachant sans cesse aux pensées éternelles, qui vibraient dans l'intimité de son cœur, il a dominé les égarements de ses contemporains et produit des œuvres qui sont de tous les temps. Voilà ce que prouvent les fresques des Chambres du Vatican, la Galatée au palais de la Farnésine, les Sibylles dans l'église de la Paix et les peintures de la Bible dans les Loges. Chargé des fouilles et de la restitution de Rome antique, Raphaël, tout en réservant la meilleure partie de lui-

1. Au siècle dernier, ce tableau se trouvait à Rome dans la galerie Borghèse. Il appartint ensuite à Lucien Bonaparte, puis au duc de Lucques, qui l'envoya à Londres, où il fut acheté par M. Munrò. M. Munrò est mort en 1864, et la Vierge aux Candélabres est restée chez sa sœur, où nous l'avons vue en 1865.

même, a pourvu à toutes les entreprises et satisfait à toutes les exigences. Se recueillant et oubliant les bruits du siècle, il a dessiné, vers 1516, les Cartons des Tapisseries[1]. Puis il est revenu vers la Vierge et l'a montrée rayonnante de la divinité de son Fils.

La Vierge, vue à mi-corps, tient l'enfant Jésus assis devant elle. La poitrine se présente de trois quarts à gauche, et la tête, en se tournant vers la droite, se montre complétement de face. On ne voit que la main droite qui soutient le corps de Jésus; le bras et la main gauches disparaissent derrière l'Enfant et hors du champ du tableau. Cette figure de Madone est admirablement belle, d'une dignité grandiose et d'une simplicité sublime. Elle est la perfection de l'idée formulée déjà, mais non encore définitivement arrêtée, dans la Vierge de la collection Rogers. Son calme et sa sérénité sont immuables ; on n'y pourrait rien changer sans en amoindrir l'expression. Par sa maternité, Marie confine à la Divinité[2]. La tête est immobile et d'un aspect solennel. Deux simples ban-

1. Ces tapisseries devaient être suspendues à la partie inférieure des murs de la chapelle Sixtine. Raphaël allait se trouver ainsi directement en face de Michel-Ange. Gardons-nous toujours de comparer ces deux hommes extraordinaires. Répétons seulement le mot de Vasari touchant les Tapisseries : « Elles paraissent créées par un miracle plutôt que par la main des hommes. » Elles arrivèrent de Flandre en 1519, un an avant la mort de Raphaël, et parurent pour la première fois à Saint-Pierre le jour de la fête de St Étienne.

2. *Attigit fines Divinitatis.*

deaux de cheveux blonds, légèrement renflés sur les tempes, couronnent le front qui est haut et pur. « Le rayon de Dieu, fils de l'éternité, s'est détaché lui-même des célestes hauteurs, selon les prophéties ; il est descendu, s'est reposé sur le front d'une vierge, et le Verbe s'est fait chair, et le grand mystère de l'humanité s'est accompli : nous honorons une vierge-mère, et nous adorons un homme-Dieu[1]. » Les yeux abaissés semblent ne pouvoir soutenir le rayonnement du Verbe, et se détournent avec humilité. La bouche est silencieuse, mais fervente et ferme dans son accentuation. Raphaël a imprimé un caractère presque triomphal à la Vierge et à l'enfant Jésus, tout en conservant la vérité de leurs relations naturelles. Ce tableau, loin de célébrer l'obscurité de Marie, ne parle que de sa gloire. Il y a là une sorte d'apothéose et comme une transfiguration de la Vierge au contact de la divinité de son Fils.

Ne' mirabili aspetti
Vostri risplende non so che divino,
Che vi trasmuta da' primi concetti[2].

« Sur votre admirable personne resplendit je ne sais quoi de divin qui transfigure la première image qu'on avait gardée de vous. » En montrant, dans Marie, la personne humaine portée à son plus haut degré de

1. Tertullien.
2. Dante, *Paradiso,* canto III, v. 58.

splendeur, l'art comprend et exprime l'économie du plan divin. Ne voyons-nous pas, dans la Vierge aux Candélabres, la Vierge-mère qui poursuivit les prophètes de ses lumineuses clartés? N'est-ce pas là cette maternité virginale, tant de fois et sous tant de figures promise au monde, comme sa grande espérance et sa suprême joie? Aussi Raphaël, sans recourir à de mesquines recherches et à de petits moyens, n'a-t-il pas craint de donner aux vêtements de sa Madone une grande élégance et une remarquable richesse. Un bandeau d'étoffe violette rayée d'or couronne le haut de la tête. Sous ce bandeau est posé le voile de gaze, qui ne cache rien des cheveux ni du front. Ce voile, également orné de quelques lisérés d'or, descend sur les épaules, en s'arrondissant à une certaine distance du visage et du cou, et vient se fondre dans la robe rouge qui flotte librement sur la poitrine et sur les bras. Le manteau bleu, jeté sur l'épaule droite, complète cet ajustement, qui sied à la simplicité de la Vierge, aussi bien qu'à la dignité de la Mère du Verbe. Raphaël, à l'époque où il peignit ce tableau, donnait une grande part à ses élèves, même dans les œuvres auxquelles il attachait le plus de prix. Or Jules Romain a travaillé à la Vierge aux Candélabres; cela se voit trop, hélas! dans certaines parties. Raphaël cependant s'est réservé la tête de la Vierge. Lui seul a pu mettre l'esprit, le style, la noblesse, la grandeur unie à la délicatesse, la beauté de modelé, la transparence de tons que nous voyons ici.

L'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa Mère[1], les jambes familièrement croisées l'une sur l'autre, la main gauche posée sur l'épaule de Marie et la main droite engagée dans les plis de sa robe. Le corps, qui s'appuie sur la main de la Vierge, est vu de profil à gauche, tandis que la tête, vivement tournée sur l'épaule gauche, apparaît tout entière, pleine de lumière et de beauté. Un bandeau royal se cache sous la chevelure abondante, dont le désordre est d'une grande harmonie; c'est le *strophium* antique que Raphaël a pris aux divinités païennes pour couronner le front de Jésus. Ainsi conçu, le Fils de la Vierge n'est pas seulement le plus beau des enfants des hommes, c'est Dieu lui-même, Dieu qui s'est fait chair pour nous faire esprit. Oubliant sa grandeur, et voulant nous vaincre d'abord par la bonté, par l'amour, il nous sourit de tous ses traits et nous charme par l'éclat adouci de son regard. Mais que cette bouche devienne un instant silencieuse et que ces yeux se fixent avec sévérité, aussitôt nous reconnaîtrons le redoutable enfant de la Vierge à la Chaise et de la Vierge de Saint-Sixte. Raphaël montre ici avec autant de douceur que de majesté le sublime idéal qui s'est définitivement emparé de son âme. Dans cette figure empreinte d'une grâce divine, tout annonce le Sauveur et fait pressentir en même temps le souverain Juge. On ne saurait d'ailleurs trop admirer le dessin, le modelé, la cou-

1. Il n'est pas assis directement sur les genoux de la Vierge, mais sur un coussin placé lui-même sur les genoux de Marie.

leur, le relief de toute cette figure[1]. On comprend tout de suite ce que vaut cet enfant. Il attire et subjugue à la fois. On voudrait approcher, mais une force invincible vous arrête et vous incline devant lui. On se rappelle alors le saint colosse de la légende, qui, portant Jésus sur ses épaules et sentant ses membres robustes plier sous le mystérieux fardeau, entendit une voix qui lui dit : « Tu portes Celui qui porte le monde[2]. » Malheureusement on remarque dans certaines parties de cet Enfant quelques défaillances d'exécution qui trahissent la main de Jules Romain. L'ensemble de cette figure est d'une conception grandiose qui s'impose quand même à l'admiration; mais on y suit en même temps la trace d'un pinceau plus lourd que celui du maître, moins vif, moins intelligent, moins prompt à saisir les nuances délicates, fugitives, instantanées de l'enfance, moins apte surtout à révéler ce qu'il y a de divin dans l'humanité de Jésus. Assurément Raphaël s'est chargé de l'exécution de ce *Bambino*, mais il s'est fait aider par Jules Romain.

Quoi qu'il en soit, la Vierge aux Candélabres peut être regardée comme la plus belle relation que l'art ait jamais conçue entre la Vierge-mère et le Fils de la Vierge. Comme dans la plupart des Vierges de Ra-

1. On constate cependant sur le corps de l'enfant Jésus d'importantes restaurations.

2. Légende de St Christophe.

phaël, Jésus reflète l'image de sa Mère, il en reproduit les caractères essentiels en les élevant à leur plus haut degré de puissance. Rien de plus élémentaire que l'économie d'un pareil tableau, et en même temps rien de plus grandiose. Deux figures opposées l'une à l'autre et douées d'un mouvement identique en sens inverse, voilà tout. Par ce moyen, tandis que les personnes de Marie et de Jésus sont intimement liées l'une à l'autre, leurs deux têtes apparaissent de face sans laisser rien perdre de leurs traits. La grandeur morale du Verbe se communique à la Vierge. Avec Jésus tout est clarté, en dehors de lui tout n'est plus que ténèbres. Aussi dès que le Sanzio veut exprimer l'idée purement abstraite comprise dans ce sujet, il montre la Vierge et l'Enfant se détachant sur un fond noir et chargé d'obscurité. De chaque côté, il est vrai, sont deux anges tenant des torches allumées. Mais ces flammes factices n'éclairent rien, le Christ est le foyer d'où la lumière émane. Il est impossible d'ailleurs de reconnaître la main du maître dans ces têtes d'expression nulle et d'exécution relativement pauvre. Jules Romain a été abandonné à lui-même dans cette partie du tableau, et il n'a pas pu se tenir à la hauteur que Raphaël lui avait marquée en peignant avec lui l'enfant Jésus. On ne voit rien là de ces natures complètes et vraiment angéliques dans lesquelles le Sanzio sait si bien révéler les mystères de la grâce. Autant il est évident que Raphaël a peint lui-même la Vierge et qu'il a pris part à l'exécution de l'enfant

Jésus, autant il paraît certain qu'il a abandonné à son élève le soin de peindre les anges qui complètent le tableau.

La Madone représentée entre deux anges portant des candélabres se retrouve d'ailleurs dans les monuments de l'antiquité chrétienne. Allez à Rome, montez au sommet du Capitole et regardez au-dessus de l'une des portes latérales de l'église d'Ara-cœli, vous reconnaîtrez les deux anges porte-flambeaux de la Vierge aux Candélabres. Cette mosaïque, il est vrai, est d'époque relativement récente; mais elle a été restituée d'après un ancien monument, et d'autres exemples pourraient être cités[1]. Raphaël aura pris son modèle dans l'antiquité, et tout en répudiant la forme d'une époque déjà basse, il en a retenu l'esprit. Nous voilà donc revenus aux origines, aux sources, non pour retrouver

1. La mosaïque dont nous parlons se trouve dans une demi-lunette au-dessus de la porte latérale qui regarde le Forum. La Vierge et l'enfant Jésus occupent un cadre circulaire inscrit au milieu d'un arc de cercle; et dans les triangles circulaires réservés de chaque côté sont deux anges opposés l'un à l'autre et portant des candélabres. La Madone est enveloppée dans un grand manteau bleu, bordé de rouge et frangé d'or, qui couvre les cheveux et descend presque jusqu'aux yeux; une croix blanche brille sur ce manteau à la hauteur du front. Les traits sont austères et tristes, mais sans dureté. L'Enfant, couché dans les bras de sa Mère, lève la main droite vers elle et la bénit; sa poitrine est nue, tandis que le bas de son corps est recouvert d'une riche draperie pourpre et or. De chaque côté du nimbe qui entoure la tête de Marie, on lit $\overline{\text{MP}}$ — $\overline{\Theta\text{V}}$. C'est une œuvre grecque, mais qui a subi des restaurations quasi modernes.

les froids pastiches d'époques à jamais éteintes, mais pour y puiser des forces nouvelles et une séve renaissante. On a dit souvent, et l'on répète de confiance tous les jours encore, que les Vierges de Raphaël exécutées à Rome sont païennes. On s'est trompé. Elles rappellent l'antiquité, mais elles n'en reproduisent pas le caractère. Dans une œuvre d'art, la forme, plus ou moins heureuse et belle, change et varie, disparaît et s'oublie au gré du temps et des hommes, l'esprit seul est impérissable. Les Vierges de Raphaël sont aussi jeunes aujourd'hui, aussi vivantes qu'il y a trois siècles et demi, parce qu'elles ont été, qu'elles sont et qu'elles seront à jamais autres que ce qu'on dit, parce qu'elles portent en elles quelque chose d'impénétrable et d'inaccessible aux sens qui leur assure l'immortalité. Si elles avaient la naïveté sans la science, l'artiste devrait les interroger encore, mais la foule se détournerait d'elles; si elles étaient savantes sans naïveté, leur pédantisme n'inspirerait que de la répulsion; mais elles sont à la fois savantes et naïves, et voilà pourquoi elles sont universelles, voilà pourquoi elles sont à la portée de tous. Les artistes chrétiens des premiers siècles de l'Église triomphante travaillaient sous le souffle de la décadence antique et aux approches d'une implacable barbarie, entre le ciel et la terre le moyen âge étendait ses ténèbres, la tristesse et le découragement s'emparaient du cœur de l'homme, tout apparaissait sous les dehors de la rigidité, presque de la terreur; cependant les œuvres de ces époques

ont vécu; malgré leur apparence grossière, souvent presque sauvage, elles nous touchent encore et nous pénètrent profondément; l'esprit qui les animait les fait vivre encore, il a triomphé parce qu'il était sincère. Raphaël n'a pas reculé devant la rudesse de ces apparitions; sous leur fierté relative il a compris ce qu'elles ont de grand; il a regardé, au fond des vieilles basiliques, la Vierge se dressant avec son divin Fils comme le spectre de la Divinité, et il en a fait l'image de l'espérance. Il a emprunté à ces sombres Madones la solennité, le calme, l'immobilité grandiose; il leur a donné la beauté, surtout la bonté, et ce sentiment profond de tolérance et d'humanité qui est le grand honneur des temps modernes et que la Renaissance a inauguré avec tant de verve et d'éclat.

La Madone aux Candélabres est la dernière œuvre que la Vierge et l'enfant Jésus, considérés isolément et en dehors des autres personnages de la Sainte Famille, aient inspirée à Raphaël[1].

1. Outre les Madones très-authentiques que nous avons étudiées, on en cite d'autres qu'on ne saurait sérieusement attribuer à Raphaël, et sur lesquelles il nous paraît inutile d'insister. Nous en citerons deux seulement comme mémoire : — 1° Une Vierge conservée à l'institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein. Elle tient l'enfant Jésus couché sur ses genoux, et rappelle la manière de Pinturicchio plutôt que celle de Raphaël. Ce tableau restait inaperçu à Rome et était dans le plus triste état, quand le comte Guido Bizenzo le plaça dans sa galerie. Il passa ensuite entre les mains d'un certain Baldeschi, marchand de tableaux, qui le fit repeindre et le vendit, par l'entremise du conseiller Kestner, à la galerie de Staedel. Le P. Pungileoni a prodigué bien gratuitement son admiration à cette peinture,

On peut distinguer trois groupes principaux à chacun desquels on rapportera les tableaux qui viennent d'être rappelés. Le premier de ces groupes dérive de l'école ombrienne et résume les aspirations mystiques de Pérouse et d'Urbin ; là se rangent la Vierge de la comtesse Alfani, la Vierge de la collection Solly et la Vierge du comte Connestabile. Puis viennent la Vierge du grand-duc de Toscane, la petite Madone de lord Cowper, la Vierge du palais Tempi, la Vierge d'Orléans, la Vierge à l'Œillet, la Vierge de la maison Niccolini et la Vierge Colonna, qui, tout en appartenant toujours en propre à Raphaël, accusent de très-réelles ressemblances avec le modèle vivant et relèvent directement, par la sincérité de l'imitation, du naturalisme florentin. Arrivent enfin la Vierge de la galerie Bridgewater, la Vierge de la collection Rogers et la Vierge aux Candélabres, dans lesquelles la beauté classique fait alliance avec les grandes traditions de l'antiquité chrétienne. Raphaël cependant a-t-il changé de doctrine? Nullement, et de l'un à l'autre de ces

dans laquelle il est vraiment impossible de reconnaître Raphaël. — 2° Une autre Vierge, dont il existe plusieurs répétitions, a le *Bambino* assis sur ses genoux. De la main gauche elle tient un livre à demi ouvert, et de la main droite elle porte des fleurs vers lesquelles l'enfant Jésus étend les mains. Un de ces tableaux est attribué à Jules Romain et se voit dans la *Tribune* de la galerie des Offices à Florence. Un autre est à Rome, à la galerie Borghèse. Un autre encore se trouve chez le comte de Leicester, à Holkham. Le baron Otto de Stackelberg possédait, dit-on, le dessin original de cette peinture. (V. Passavant, t. II, p. 335.)

tableaux on ne saurait signaler aucune solution de continuité. Raphaël marche et avance de progrès en progrès, de conquête en conquête. Ce qu'il gagne aujourd'hui lui fait pressentir ce qu'il gagnera demain, sans lui faire renier ce qu'il a gagné hier, sans lui faire abandonner surtout les dons divins qui ne sont qu'à lui. Voilà pourquoi, dans les différentes phases de sa vie, il reste lui-même et toujours original. Soit qu'il travaille sous l'influence des maîtres de Pérouse, soit qu'il se livre aux Florentins de la fin du xv[e] siècle, soit qu'il se passionne pour l'antiquité, l'amour du beau le possède tout entier et domine ses œuvres à quelque époque qu'elles appartiennent.

Dans les tableaux que nous avons vus, la Vierge et l'Enfant se sont trouvés seuls en présence l'un de l'autre. Deux de ces tableaux cependant, le premier et le dernier, ont fait voir les anges de Dieu adorant Jésus dans les bras de sa Mère. Chose remarquable ! par ces deux seules exceptions Raphaël proclame deux traditions différentes, mais non pas opposées, la tradition de la Renaissance primitive et la tradition de l'antiquité chrétienne. Il emprunte l'une à son père, l'autre aux mosaïstes grecs venus à Rome pour décorer les basiliques. La Vierge de la comtesse Alfani, et la Vierge aux Candélabres prouvent une fois de plus que la vocation spéciale du Sanzio fut de concilier entre eux tous les âges, de montrer qu'à aucun d'eux la vérité n'a fait complétement défaut, qu'elle a lui selon les temps avec un éclat plus ou moins vif, mais

que, même au sein de l'erreur, elle est toujours la vérité, et qu'à ce titre elle doit être partout soigneusement recueillie.

On a vu que la Vierge aux Candélabres date de l'année 1516. Raphaël avait alors trente-trois ans, il était dans la plénitude de sa force et dans tout l'éclat de sa gloire. Quatre années de vie seulement lui restaient encore, quatre années pendant lesquelles la Vierge devait lui suggérer d'incomparables chefs-d'œuvre[1]. De la Madone de la comtesse Alfani à la Madone aux Candélabres sa ferveur ne s'est pas un instant démentie. Il a pu être plus ou moins bien inspiré, mais le doute n'a pas troublé sa foi. Toujours varié dans ses inventions, mais toujours simple, jamais il ne se ressemble et toujours il est lui-même. Aucune reproduction ne peut donner l'idée complète d'aucun de ses tableaux. Ce sont là de ces œuvres qu'il faut voir, revoir et méditer sans relâche, car sous chacune de ces gracieuses images s'agitent les questions qui sont « le tout de l'homme, » comme dit Bossuet. Depuis le jour où la Vierge était apparue à Raphaël sous les traits de sa mère, elle ne l'avait plus quitté. La douce voix lui redisait sans cesse : « Je serai ta compagne, ton soutien, ton guide, ton secours, ton refuge et ta force. Au début de tes jours, ton âme était vide, et je l'ai remplie. Plus tard le monde t'a souri, et tu

1. La Sainte Famille à la Perle, la Sainte Famille de François Ier, la Petite Sainte Famille du Louvre, la Vierge de Saint-Sixte et le Couronnement de la Vierge.

as répondu à ce sourire. Eh bien, malgré l'enivrement de ta vie et malgré les égarements de ton cœur, je suis restée en toi, pour être ta consolation, ton espérance et ton éternel amour. »

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS

ET LE PETIT SAINT JEAN-BAPTISTE.

Les caresses que Jésus petit enfant prodigue au petit S[t] Jean sont la première image de cet amour immense qui portera le Christ à donner pour les hommes jusqu'à la dernière goutte de son sang. A peine né, le Sauveur prête son cœur à l'homme, afin que l'homme puisse « aimer dignement celui qui ne peut être dignement aimé que par un autre lui-même[1]. » Enfant il se reproduit dans un autre enfant, comme homme il se reproduira bientôt et à jamais dans le reste des hommes. L'Écriture, il est vrai, ne dit rien des affections naissantes de Jésus et de S[t] Jean-Baptiste; mais les artistes chrétiens, trouvant sous ce silence une vérité morale, ont célébré à l'envi les tendresses et les jeux du Fils de Marie et du fils d'Élisabeth.

1. Bossuet, *Deuxième sermon pour la fête de l'Annonciation.*

Jean-Baptiste « n'était pas la lumière[1], » mais éveillé dès le sein de sa mère à la voix de Marie, il avait dû « rendre témoignage à la lumière[2] » encore cachée. La Vierge lui avait transmis, lors de la Visitation, le pardon, la grâce, l'amour. Une femme, Élisabeth, avait alors reconnu et proclamé la Mère de Dieu; un enfant, Jean-Baptiste, reconnaît à son tour et enseigne au monde Dieu-enfant; et le spectacle de ces deux enfants qui s'aiment et s'embrassent, continue l'enseignement des deux mères qui s'étaient visitées et saluées. Jésus donne quelque chose de sa nature divine au petit St Jean, afin que l'homme ait, dès sa naissance, quelque ressemblance avec Dieu. Voilà ce que l'art de la Renaissance, nous l'avons vu dans notre Introduction, a exprimé avec une infatigable persévérance. Raphaël arrive à son tour; il recueille, résume, couronne cette belle tradition, et au groupe divin de la Vierge et de l'enfant Jésus, exalté par lui tant de fois et sous tant d'aspects divers, il ajoute la figure du petit St Jean. Dans ces deux enfants, c'est Dieu et l'homme qu'il unit étroitement l'un à l'autre; et ce rapprochement, cette union, cet accord suprême, il les place sous le patronage immédiat de la Vierge. Il attribue ainsi à Marie, dès sa vie évangélique, le ministère d'intercession qu'elle conservera dans l'éternité; il la montre comme le lien qui rattache le monde

1. Jean, I, 8.
2. *Ibid.*

visible au monde invisible. Et ce n'est pas l'homme seulement, c'est la création tout entière qui, sous ce regard virginal, va faire alliance avec le Créateur. Raphaël, dans les tableaux qui vont nous occuper, réalisera ce rêve avec un bonheur et une abondance de génie que rien n'égale. Son enfance chrétienne lui avait appris à aimer Dieu, et à aimer en Dieu la nature et l'humanité. De ces premières impressions, il gardera l'amour de l'harmonie, l'horreur de la violence. Nous l'avons vu se détourner du Calvaire avec horreur. Au gibet sanglant du Golgotha, il a préféré la légère croix de roseau placée avec tant de poésie, sous la garde de la Vierge, entre les idéales figures de l'enfant Jésus et du petit St Jean.

Dans le précédent chapitre déjà, on a vu Raphaël se complaire dans les conceptions de son maître, avant de se livrer à ses propres inspirations. Ici encore la même observation doit être faite, car c'est à une peinture de Pérugin que le Sanzio emprunte le premier tableau dans lequel il célèbre l'affection naissante de Jésus et de St Jean-Baptiste. La Vierge ne paraissant pas entre les deux enfants, ce tableau semble se dérober à notre sujet. Il est impossible cependant de ne pas rappeler une telle peinture : d'abord à cause du souvenir charmant qu'elle laisse après elle, et ensuite à cause du lieu où elle est encore placée.

Pietro Vannucci avait peint à Pérouse, pour l'église

Santa-Maria-dei-Fossi, un tableau représentant la Famille de la Vierge[1]. Marie est assise sur les genoux de Ste Anne; à ses côtés sont St Joachim et St Joseph, Ste Cléophas et Ste Salomé; tandis que devant elle s'ébattent des enfants au nombre de six[2], parmi lesquels on remarque surtout St Jean-Baptiste embrassant Jésus. Raphaël, très-jeune encore, a reproduit ces deux dernières figures et il se les est appropriées, en répandant sur elles une grâce, une tendresse, un charme qu'on chercherait vainement à ce degré dans l'œuvre de Pérugin. Le fils d'Élisabeth et le fils de Marie sont assis sur une marche d'or qui se détache elle-même sur un fond d'or. Le petit St Jean tient sa croix de jonc et enlace de ses bras l'enfant Jésus[3]. L'un donne en respect ce que l'autre rend en bénédictions. Tous les deux, graves, recueillis, naïvement solennels, portent déjà vers l'avenir leurs précoces méditations. Cette peinture, qui a gardé toute la fraîcheur du premier âge, se place devant nous comme un délicieux prélude aux tableaux qui vont suivre. Elle décore aujourd'hui la sacristie de l'église Saint-Pierre-hors-les-Murs, à Pérouse. Dans cette même église et dans cette même sacristie, Pérugin a laissé plu-

1. Ce tableau se trouve maintenant au musée de Marseille.

2. Voir le dessin de ces enfants dans la collection des Offices à Florence.

3. Une légère draperie rose est jetée sur les épaules de Jésus. Une draperie jaune accompagne la figure de St Jean. Ces deux enfants, peints en détrempe et très-bien conservés, sont un peu moins grands que nature.

sieurs autres tableaux [1]. Spagna, Adone Doni, Orazio di Paris Alfani, les plus illustres parmi les condisciples de Raphaël y ont également écrit leurs noms dans des œuvres remarquables [2]. Cependant le regard et l'esprit s'éloignent involontairement des œuvres originales pour s'absorber tout entiers dans la simple copie. C'est que l'élève a mis dans cet acte de soumission tout son cœur, et, bien qu'encore enfant, quelque chose déjà de sa divine intuition [3]. C'est d'ailleurs pour nous une heureuse fortune d'être introduits par Raphaël lui-même, au début de ce chapitre, dans un sanctuaire dont les conditions pittoresques, en prêtant une poésie particulière aux relations naissantes de Jésus et de son précurseur, vont nous éclairer sur l'esprit des peintres ombriens et de Raphaël lui-même en présence de ce sujet.

1. On remarque surtout : dans le chœur, la Vierge et l'Enfant entre deux anges; dans une des chapelles de gauche, une *Pietà;* dans la sacristie, les figures de Ste Scholastique, de Ste Constance, de St Pierre abbé, de St Hercule et de St Maure.

2. Voir dans cette église, qui appartient à un couvent de Bénédictins, la Madone de Spagna, l'Adoration des mages d'Adone Doni, la Résurrection d'Orazio di Paris Alfani, etc.

3. Je ne puis résister au plaisir de rappeler, en présence de la première peinture de Raphaël, l'admirable tableau de lord Ashburton, dans lequel Léonard a épuisé tout son charme pour représenter aussi l'enfant Jésus et le petit St Jean jouant avec l'Agneau. Jésus embrasse l'Agneau et nous regarde en même temps avec une gentillesse ravissante; il nous attire et nous fascine par sa grâce mystérieuse et impénétrable. Le petit St Jean, de son côté, admire son jeune maître et lui sourit avec enthousiasme. Un grand lis jaune s'élève au milieu du tableau et fleurit entre les deux enfants.

Quand, après avoir parcouru la basilique de Saint-Pierre-hors-les-Murs[1] et avoir longuement admiré les œuvres d'art qu'elle renferme en grand nombre, on arrive au fond de la tribune, une porte s'ouvre et tout à coup des flots de lumière envahissent les portiques, enveloppent les colonnes, éclairent d'un jour éclatant les tableaux et les sculptures, tandis qu'un horizon splendide, unique, éblouissant, se déroule comme les perspectives infinies d'un monde idéal. C'est pourtant une réalité, c'est pourtant la nature ; mais la nature telle qu'elle nous apparaît dans les poésies de St François et de Jacopone de Todi, dans les tableaux de Pérugin et de Raphaël. La vallée du Tibre se déploie à une profondeur de plus de trois cents mètres, et les yeux ravis embrassent à la fois Assise et les pentes harmonieuses qui y mènent, et la Madone des Anges au pied de la cité sainte. On dirait que ce pays a été créé pour le mysticisme. Tout y est grave et doux, austère et sympathique, tendre et recueilli. C'est l'antique et sacerdotale Étrurie, avec ses temples en ruine et ses acropoles démantelées; c'est la pieuse et mystique Ombrie, peuplée de couvents et de basiliques. Rien de heurté

1. Cette église, en forme de basilique, a son architrave intérieure soutenue par dix-huit colonnes de granit et de marbre. Elle forme une véritable galerie de peinture, où la plupart des maîtres ombriens sont représentés. Les bois sculptés du chœur sont merveilleux; la tradition veut que Stefano de Bergame les ait exécutés sur les dessins de Raphaël.

dans les lignes, rien de violent, et cependant rien de mesquin. Le jour est d'une remarquable limpidité. Il fait bon vivre ici parmi les fleurs, les oiseaux, la verdure, sous ce ciel large et bleu, semé çà et là de petits nuages blancs suspendus pour le repos de l'œil dans cette immensité. Les arbres, bien plantés et de formes élégantes, revêtus d'une légèreté aérienne et ouvrant à la lumière leurs feuillages transparents, reflètent fidèlement l'humeur du ciel, et, selon les heures du jour, s'imprègnent d'une poussière d'azur, d'or ou d'argent. Les vallées fertiles, fraîches, parées, sont enchâssées entre des collines que couronnent les cités. L'amour déborde du sein de ces campagnes religieuses, où tout semble prier, où l'âme, conviée par la nature, se repose, se calme, reprend des forces, devient fervente et passe sans effort du réel au divin. Quelle contrée plus propice à la poésie? C'est là et non ailleurs que devait naître S[t] François :

« Entre le Tupino et l'eau qui descend de la colline choisie pour sa demeure par le bienheureux Ubald, une côte fertile descend de cette haute montagne,

« D'où Pérouse sent venir le froid et le chaud par la porte du Soleil, tandis que derrière la montagne pleurent sous un joug pesant Nocera et Gualdo.

« Sur cette côte, là où la pente devient moins raide, naquit au monde un soleil, comparable au nôtre, qui semble parfois sortir du Gange.

« Or que ceux-là qui veulent parler de ce lieu ne

l'appellent pas Assise, car ce nom dirait trop peu de chose; mais qu'ils l'appellent Orient, s'ils veulent employer le mot propre[1]. »

C'est au milieu de ce pays, tout peuplé de légendes, que devait se développer l'art mystique de la Renaissance, jetant de profondes racines dans cette terre propice et élevant sans effort ses rameaux jusqu'au ciel. Sans doute, pour les Italiens de ces belles époques, la nature ne fut jamais qu'un accessoire, un cadre admirablement approprié à la représentation du monde moral et surnaturel. Pour les peintres ombriens surtout, un sentiment d'austère christianisme subordonna toujours le monde extérieur à l'expression des vérités qui s'agitent au fond de l'âme humaine. Le paysage n'avait de prix pour eux qu'autant qu'il rendait les idées religieuses plus sensibles et plus claires; toujours il demeurait soumis aux choses qu'il était chargé de commenter et de faire comprendre; jamais

1. Intra Tupino e l' acqua che discende
Del colle eletto dal beato Ubaldo,
Fertile costa d'alto monte pende,
Onde Perugia sente freddo e caldo
Da Porta Sole; e diretro le piange
Per greve giogo Nocera con Gualdo.
Di quella costa là, dov' ella frange
Più sua rattezza, nacque al mondo un Sole,
Come fa questo talvolta di Gange.
Però chi d'esso loco fa parole,
Non dica Ascesi, che direbbe corto,
Ma Orïente, se proprio dir vuole.
(Dante, *Paradiso,* canto XI, v. 43.)

il ne devait attirer l'attention que pour la diriger vers les personnages dans lesquels l'artiste avait mis ses prédilections. Mais en restant fidèles à ces doctrines, tous les grands esprits ombriens ont aimé tendrement la nature. Ils l'aimaient surtout parce qu'ils la considéraient à la lueur du plan divin. On sait les ravissements de S[t] François d'Assise; de quel amour, de quelles prières, de quelles exhortations il entourait jusqu'aux oiseaux du ciel et jusqu'à la fleur des champs. Tout s'attendrissait devant lui, la férocité des bêtes aussi bien que la haine des hommes. Le même entraînement vers la nature restera comme un trait caractéristique de l'art en Italie. « Giotto, dit Vasari, allait toujours s'inquiétant de la nature... Il peignait quantité de paysages pleins d'arbres et de rochers... » A la fin du xv[e] siècle, le même amour se retrouve en Pérugin. Il est un des maîtres qui aient le mieux compris la nature et qui l'aient fait le plus aimer. Raphaël devait hériter de ce privilége, et y ajouter les dons particuliers de son propre génie.

L'enfant Jésus, à peine sorti des bras de sa Mère, se porte vers le petit S[t] Jean, et dans ce premier élan l'amour divin non-seulement enveloppe l'homme, mais se répand sur toute la création. Voilà ce que l'art chrétien a dû faire comprendre; voilà ce que Raphaël va nous montrer avec une incomparable poésie; et voilà pourquoi, avant de commencer cette étude, nous nous sommes arrêtés à Pérouse sur le balcon de Saint-Pierre-hors-les-Murs. Nulle part on n'est mieux placé

pour saisir les rapports qui unissent les mystères de la nature aux mystères de la foi. Nous allons voir le groupe divin rayonner au milieu des splendeurs de la nature régénérée, et nous reconnaîtrons que, même en présence des lignes les plus imposantes et des perspectives les plus grandioses, jamais le souvenir des campagnes ombriennes n'abandonna le Sanzio. L'âme s'impressionne surtout des premiers spectacles qui l'ont saisie ; elle prend pour ainsi dire la forme des horizons qui l'ont ravie d'abord. Chaque fleur tient du sol, chaque homme tient de son pays. L'Ombrie a circonvenu de tous ses enchantements les vingt premières années de la vie de Raphaël, et elle a laissé en lui une ineffaçable empreinte.

Les tableaux de Raphaël (nous ne parlons que des tableaux authentiques) comprenant la Vierge, l'enfant Jésus et le petit St Jean-Baptiste, sont au nombre de onze : 1° la Vierge du duc Terranuova ; 2° la Vierge de Taddeo Taddei ; 3° la Vierge au Chardonneret ; 4° la Belle Jardinière ; 5° la Vierge au Voile ; 6° la Vierge de la galerie Esterhazy ; 7° la Vierge d'Albe ; 8° la Vierge de la maison Aldobrandini ; 9° la Vierge au Diadème ; 10° la Vierge della Tenda ; 11° la Vierge à la Chaise.

LA VIERGE DU DUC TERRANUOVA

(Au Musée royal de Berlin).

Raphaël a quitté Pérouse[1]; il vient d'arriver à Florence, et, dans le feu de ses premiers enthousiasmes, il prend la résolution de séjourner dans la ville des Médicis. « *Se ne venne a Fiorenza. Dove arrivato, perchè non gli piacque meno la città che quell' opere, le quali gli parvero divine, deliberò di abitare in essa per alcun tempo*[2]... » Entraîné surtout par Léonard de Vinci, il cherche à concilier son sentiment personnel avec le charme tout spécial de ce peintre inimitable. Telle est, au point de vue pittoresque, la valeur de la Vierge

1. La Vierge de la maison Diotalevi, que le catalogue du musée de Berlin attribue à Raphaël et qui appartiendrait à la première jeunesse du maître, n'a rien d'assez caractéristique pour que nous puissions maintenir cette attribution... La Vierge, assise en face du spectateur, est le lien qui réunit Marie et les deux enfants. De la main gauche elle soutient son Fils avec précaution, tandis que de la main droite elle rapproche d'elle avec une tendre familiarité le petit S[t] Jean. Jésus et S[t] Jean-Baptiste sont mis ainsi en présence, mais chacun à sa place; le premier, assis sur les genoux de sa Mère, comme sur un trône, bénit et domine le second, qui se tient respectueusement debout auprès de Marie... Ce tableau était à Rimini, dans la maison du marquis Diotalevi, où le D[r] Waagen l'acheta pour le musée de Berlin.

2. Vasari, t. VIII, p. 5 et 6.

du duc Terranuova, qui a été probablement peinte dans la première partie de l'année 1505.

Au point de vue religieux, cette peinture a une signification particulière. L'enfant Jésus entre en communication intime avec son précurseur et lui enseigne directement qui il est, d'où il vient, où il va. Assis sur les genoux de sa Mère, il déroule une banderole que lui présente le petit St Jean-Baptiste et sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei.* Et non content de parler au fils d'Élisabeth, il prend à témoin de sa parole le fils de Zébédée, qui devra un jour la révéler au monde. Or, St Jean l'Évangéliste étant de sept années plus jeune que Jésus[1], il y a, dans la conception de ce tableau un anachronisme manifeste, et comme une atteinte à la lettre de l'Évangile. Mais l'esprit de l'Écriture y gagnant un nouveau commentaire, nous accueillons avec empressement cette jeune figure, qui porte à trois les enfants groupés autour de la Vierge.

La Vierge est assise sur un banc adossé à une rampe de marbre, derrière laquelle on aperçoit les plans variés d'une riche campagne[2]. Marie soutient Jésus de la main droite, tandis que la main gauche se lève avec précaution, prête aussi à protéger le corps de l'enfant. La tête de la Vierge, doucement inclinée sur l'épaule droite et penchée avec sollicitude vers le

1. St Jean l'Évangéliste mourut à Éphèse, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, l'an 101 de Jésus-Christ.

2. Ce tableau est rond. Les quatre figures qu'il renferme sont un peu moins grandes que nature.

Sauveur, est vue de trois quarts à gauche et presque de face. L'expression est douce et grave, sans tristesse. Les traits sont réguliers, d'un aspect un peu froid, mais faciles à pénétrer, et laissant transparaître une âme grande et forte. Deux bandeaux de cheveux d'un blond châtain encadrent le front et descendent le long des joues. Les yeux, abaissés sur Jésus et sur S[t] Jean, les caressent avec amour. Tout le visage est dessiné et modelé avec le plus grand soin. Une cape d'étoffe noire couvre le haut de la tête, et le voile de gaze qui accompagne la chevelure tombe sur les épaules et s'enroule autour de la poitrine. La robe rouge, nouée à la taille par un simple cordon, laisse voir le haut des épaules ; une bordure noire, rehaussée d'une légende dorée, orne cette robe à la hauteur des épaules. Le manteau bleu enfin, qui enveloppe tout le bras gauche, est ramené sur le genou droit, sous le corps de l'Enfant[1]. La Vierge, heureuse dans son humilité, couvre de son regard, entoure de ses soins, protége de ses mains cet enfant divin qui grandit pour le sacrifice. Elle pressent les contradictions qui atteindront son Fils; mais comme elle sait que ces contradictions la frapperont aussi, sa résignation surpasse son pressentiment et confine au bonheur.

C'est surtout dans cette figure de Vierge que Raphaël montre à quel point le Vinci le séduit et l'attire. En présence de ce maître extraordinaire, de nouvelles

1. Un double filet d'or entoure ce manteau.

facultés s'éveillent en lui, et il tente de vaillants efforts vers la perfection. Plusieurs dessins, conservés à l'Université d'Oxford et à l'Académie des beaux-arts à Venise, prouvent combien alors il fut préoccupé de Léonard. Ici, ce sont des têtes presque textuellement copiées d'après le Vinci; là c'est une petite esquisse tirée du carton de la Bataille d'Anghiari. Ailleurs, des enfants, très-soigneusement dessinés à la plume et d'après nature, sont modelés ensuite à l'aide de blancs et de noirs ajoutés sur le papier gris-perle qu'affectionnait Léonard et d'après les mêmes procédés d'exécution. Nul doute n'est possible à cet égard. « Quand Raphaël vit les ouvrages du Vinci, dit Vasari, il resta tout étonné. Ce style lui plut mieux qu'aucun autre; il l'étudia et quitta petit à petit, et non sans peine, la manière du Pérugin. » L'observation de Vasari est parfaitement vraie. En voyant les œuvres de Léonard, Raphaël admire et s'étonne; et comme il veut raisonner ses admirations et se rendre compte de ses étonnements, il déploie devant le maître florentin ses rares qualités d'analyse et toutes ses facultés d'assimilation. Il essaye, il tâtonne, il avance, il s'arrête, et n'emprunte finalement que ce qui lui permet de continuer à être lui-même. Regardons le dessin d'Oxford, et nous saisirons sur le vif le travail de ce grand esprit. Il copie rigoureusement, d'après le Vinci, un portrait de vieillard. Il s'enthousiasme, il s'enflamme; mais il sent en même temps que ce n'est pas là sa manière de voir et d'interpréter la nature. Alors il rentre en lui-même,

et, se fiant à son propre génie, il dessine une jeune tête de saint dans laquelle il s'élève d'un trait à une hauteur où nul autre que lui n'a jamais atteint. La grâce vient donner à ce simple croquis la valeur d'une chose divine. Raphaël n'a d'ailleurs aucune hâte, aucun parti pris de se dégager de ses souvenirs ombriens, et ce n'est que « petit à petit, » comme dit très-bien Vasari, qu'il abandonne le style de Pérugin.

Ces observations trouvent leur rigoureuse application dans la Madone du duc Terranuova. Nul tableau ne donne une plus juste mesure de l'influence que Léonard exerça sur Raphaël. On voit la main du Sanzio s'essayant au milieu des ombres mystérieuses du Vinci. Le type de la Vierge lui-même ne paraît pas entièrement étranger à Léonard, et le mouvement de la main gauche est tout à fait dans ses habitudes. On peut s'en convaincre en regardant comparativement la Vierge aux Rochers[1]. Mais on comprend aussitôt que là n'est pas la voie de Raphaël. Le souvenir de Léonard, loin d'ajouter au mérite personnel du Sanzio, obscurcit plutôt la clarté de cette belle intelligence. Ce qui ravit surtout dans cette figure de Vierge, c'est l'accent personnel du peintre d'Urbin, c'est quelque chose de ce charme céleste que nous avons tant admiré dans la Vierge du Grand-Duc, avec un reflet, lointain déjà mais sensible encore, de la grâce mystique des écoles ferventes.

1. Au musée du Louvre.

Si, malgré cette tentative d'imitation, la Vierge demeure dans le sentiment de Raphaël, l'enfant Jésus et le compagnon de son enfance lui appartiennent plus exclusivement encore.

L'enfant Jésus, assis sur sa Mère, se penche vers St Jean-Baptiste. De la main gauche il attire à lui la banderole que lui montre son précurseur, et de la main droite il la soutient et la tourne de manière qu'on puisse lire le mot AGNUS. Les jambes croisées l'une sur l'autre rappellent encore celles de l'Enfant de la Vierge aux Rochers ; mais le mouvement général de la figure est original et tout spontané, il a été trouvé sans avoir été copié ni cherché. Il y a là un entraînement naïf et vrai qui défie toute comparaison. Jésus, ainsi représenté, divinise la bonté, comme il a divinisé toutes les vertus qui honorent l'homme et le font aimer. Sa tête, vue de trois quarts à gauche, exprime la bienveillance; ses traits ont un grand calme en même temps qu'une extrême douceur. Déjà il aime en Dieu, tout en se montrant encore un enfant.

Le petit St Jean-Baptiste est debout à côté de Marie[1], tenant de la main droite la légende qu'il présente à Jésus, et portant de la main gauche une croix d'or longue et fine. Une peau d'agneau, taillée en forme de tunique, couvre sa poitrine, tandis que le bas du corps est enveloppé dans un manteau violet virant au noir[2].

1. A sa droite, c'est-à-dire à la gauche du spectateur.

2. Le cadre circulaire coupe le bas de cette figure de St Jean-Baptiste.

La tête, qui se lève vers le Verbe, est vue de trois quarts à droite. Les yeux, grands ouverts et ne pouvant se détacher de Jésus, marquent une admiration et une soumission sans bornes. La bouche aime et prie. C'est ainsi que l'homme doit être devant Dieu, confiant et soumis, mettant à l'aimer toutes les forces de son cœur. L'humanité alors confine à la Divinité, et c'est ce qu'indique peut-être le bandeau royal qui passe dans la chevelure du jeune précurseur [1]. Entre Marie, Jésus et S[t] Jean-Baptiste, il y a, dans ce tableau, une relation étroite. La Vierge porte l'Agneau de Dieu consacré pour les péchés du monde; le précurseur, armé de la croix de son maître, sait qu'il doit le précéder dans la voie douloureuse; tous les sacrifices sont de part et d'autre pressentis, pleinement acceptés, et l'amour divin qui anime ces trois figures efface en elles jusqu'à l'ombre de la souffrance [2].

Enfin une quatrième figure, celle d'un enfant plus jeune que S[t] Jean-Baptiste, se tient debout de l'autre côté de la Vierge, et introduit dans l'économie de ce tableau un parallélisme qui rappelle encore la tradition de l'école de Pérouse [3]. Cet enfant, ayant également la tête nimbée, ne saurait faire songer que par

1. Les cheveux de ce petit S[t] Jean-Baptiste sont châtains.

2. Un des dessins de la collection de l'Université d'Oxford rappelle la Vierge du duc Terranuova.

3. Ce troisième enfant est placé à la gauche de la Vierge, c'est-à-dire à la droite du spectateur. Le cadre circulaire coupe une grande partie de cette figure.

anticipation à S[t] Jean l'Évangéliste. Il est là dès lors comme spectateur et presque déjà comme narrateur des mystères de Jésus. Accoudé sur le genou de la Vierge et la tête levée vers le Verbe, il regarde et écoute avec avidité, afin de nous transmettre un jour l'intimité des rapports qui existèrent, dès le commencement, entre Celui qui fut « la lumière [1] » et l'envoyé de Dieu qui vint « pour rendre témoignage à la lumière [2]. » En présence du dogme de l'Incarnation, il est donné à cet enfant, comme il sera bientôt donné au monde, d'adorer Dieu en esprit et en vérité. Le disciple bien-aimé entend Jésus disant à S[t] Jean-Baptiste : « Je suis la voie, nul ne vient au Père que par moi [3]... » Et bientôt de lui-même il pourra ajouter : « Personne n'a jamais vu Dieu : mais le Fils unique, qui est au sein de son Père, vous l'a fait connaître [4]... »

Un fond de paysage complète cette peinture. Le jour semble baisser; la lumière est blanche à l'horizon, tandis que des teintes crépusculaires, sombres déjà, couvrent le haut du tableau. A gauche on aperçoit au loin une ville, avec ses remparts et ses campaniles; une acropole la domine ainsi qu'une basilique, pour protéger la cité et pour veiller sur elle.

1. Jean, I, 4.

2. Jean, I, 8. — La tête de cette petite figure, opposée à celle du précurseur, est vue de trois quarts à gauche. Ses cheveux sont blonds.

3. Jean, XIV, 6.

4. Jean, I, 18.

Du côté opposé, à droite, des rochers élèvent leurs cimes précédées de forêts. Dans le lointain, des montagnes bleuâtres se fondent avec le ciel. « Il faut, » écrivait une enfant de génie que la mort a brusquement interrompue, « il faut aller toujours du dehors au dedans,... et souvent je cherche dans les choses visibles un levier pour m'élancer vers les invisibles, découvrant en tout ce qui s'offre ici-bas à mes regards une image de cette beauté éternelle qui ne se livre à découvert qu'à l'intelligence et au cœur. Alors rien n'est muet pour moi. Que de choses me disent les montagnes, les étoiles, la mer, les arbres, les oiseaux, et que je n'eusse point vues, si cette grande voix de la nature ne me les eût apprises ! Et qu'elle est admirable la bonté de la Providence, qui, par mille moyens, ramène notre âme aux pensées et aux saintes affections pour lesquelles elle fut créée[1] ! » Ce que ces paroles font pressentir, Raphaël le fait voir et toucher dans la plupart de ses œuvres, et notamment dans la Vierge du duc Terranuova.

Ce tableau, dont le ton général est à la fois doux et fort, laisse dans l'âme une impression délicieuse[2]. Il passa des mains de Raphaël dans la maison des ducs Terranuova, et alla avec cette famille de Gênes à Na-

1. Lettres de Rosa Ferrucci, traduites de l'italien par l'abbé Pereyve, p. 27.

2. La conservation est satisfaisante, sauf quelques retouches dans la partie du manteau qui enveloppe la jambe et le genou droits de la Vierge.

ples. Ce fut là que le roi de Prusse Guillaume IV le vit, l'admira, voulut l'acquérir et ne le put pas. Le roi actuel fut plus heureux, et, moyennant 30,000 écus, acheta cette peinture, qui est maintenant un des trésors du musée de Berlin.

LA VIERGE DE TADDEO TADDEI

(Dans la galerie du Belvédère, à Vienne).

Raphaël, après avoir peint la Vierge du duc Terranuova, a quitté une première fois Florence, emportant avec lui des regrets et de grandes espérances. Ce premier séjour dans la ville des Médicis (de la fin de 1504 au commencement de 1505), il l'avait consacré surtout à l'étude des maîtres; ce qui ne l'avait pas empêché d'annoncer sa vocation personnelle dans plusieurs Vierges admirables[1]. Rappelé à Pérouse par des engagements antérieurs, il termine la Vierge glorieuse qu'il avait commencée pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue[2]; il peint, pour l'église San-Fiorenzo,

1. La Vierge du Grand-Duc, V. p. 26 de ce volume; la Vierge du duc Terranuova, V. p. 121 ; et la Vierge de lord Cowper, V. p. 37. Il faut également rapporter à ce premier séjour à Florence le portrait d'un jeune homme de la maison Riccio. Ce portrait appartient au roi Louis de Bavière.

2. V. plus loin dans ce volume au chapitre des *Vierges glorieuses*.

la Madone des Ansidei[1]; et il prélude, dans la fresque de San-Severo, à la grande page par laquelle il devait, trois ans plus tard, prendre au nom de la Renaissance possession de la Ville éternelle[2]. Quelques mois avaient suffi à ces travaux considérables, et il ne voulut pas en entreprendre de nouveaux. Il s'engagea bien encore, en septembre 1505, à peindre un tableau d'autel pour les religieuses du couvent de Monte-Luce, mais il n'exécuta pas cette peinture[3]. Pérouse restait toujours pour lui une cité charmante, pleine de chers souvenirs; mais ce n'était pas un centre, c'était une petite ville, absolue dans sa manière de voir, exclusive dans ses affections, où dominait un système, où régnait une coterie, et Raphaël sentait que, dans un pareil milieu, loin de pouvoir avancer, il faudrait reculer. Tout l'attirait au contraire vers Florence; il avait vécu déjà dans cette atmosphère fortifiante, ouverte à tous les progrès, et il avait hâte d'y vivre encore. Là aussi d'ailleurs de puissantes attaches le liaient déjà. De nombreuses amitiés réclamaient sa présence, et de nouveaux chefs-d'œuvre sollicitaient son génie. Une

1. V. les Vierges glorieuses.

2. La Dispute du Saint-Sacrement. — Ce fut alors aussi qu'il peignit le Christ ressuscité, connu sous le nom de *Pax vobis*, qui passa de la famille Mosca de Pesaro dans la galerie du comte Paolo Tosi, à Brescia. (V. t. II du présent ouvrage.) — La tête juvénile, peinte à fresque sur une brique, qui se trouve à la pinacothèque de Munich, est également contemporaine de la fresque de San-Severo.

3. V. au t. II de cet ouvrage, p. 570.

génération d'artistes, jeunes encore, était en train de se passionner pour lui. C'étaient Ridolfo Ghirlandajo, Andrea Sansovino, Benedetto da Majano, Francesco Granacci, Aristotile San Gallo, le Cronaca, et surtout Baccio d'Agnolo, qui, par son intimité avec Michel-Ange, aurait pu servir de lien entre les plus grands maîtres de l'art moderne. La maison de Baccio d'Agnolo était le lieu de ces réunions, où les patriciens les plus illustres se mêlaient aux savants les plus distingués. Ce fut là que Raphaël connut et aima Taddeo Taddei, qui honorait sa grande naissance par une grande érudition[1]. Taddeo, célèbre parmi ses contemporains à cause des relations qu'il entretenait avec tous les savants de son temps[2], se passionna tout de suite, non-seulement pour le génie du Sanzio, mais aussi pour sa personne. Il attira chez lui Raphaël, l'entoura de prévenances, l'installa dans sa propre maison et voulut partager sa table avec lui : « *lo volle sempre in casa sua ed alla sua tavola, come quegli che amò sempre tutti gli uomini inclinati alla virtù*[3]. » Raphaël, de son côté, ne fut pas en reste de générosité; il peignit deux tableaux pour Taddeo Taddei, et

1. Taddeo Taddei se faisait alors bâtir un palais par Baccio d'Agnolo.

2. Taddeo Taddei était intimement lié avec Pierre Bembo. Il était en correspondance avec le savant cardinal, ainsi qu'on le peut voir dans les lettres mêmes de Bembo. (V. t. III des *Lettere del Bembo,* édition de Sansovino, Venise, 1560.)

3. Vasari, *Vita di Raffaello da Urbino,* t. VIII, p. 6.

rendit ainsi ce nom immortel[1]. La Vierge de Taddeo Taddei[2] est maintenant, il est vrai, plus souvent nommée la Vierge dans la Prairie; mais cette dénomination, relativement récente, est le résultat d'une fantaisie étrangère, et l'on reste davantage dans la pensée de Raphaël en continuant d'associer à son tableau le nom du patricien auquel il le consacra[3].

La Vierge de Taddeo Taddei exprime, entre S[t] Jean-Baptiste et Jésus, une relation nouvelle dont le gage est la croix. Tout à l'heure, une banderole avec le mot *Agnus* réunissait les deux enfants. Voici maintenant, entre Dieu et l'homme, l'image même de l'immolation. La victime se découvre et se révèle directement à celui pour le salut duquel elle va s'offrir. C'est toujours l'idée du sacrifice qui se place, sous les yeux de la Vierge, entre son propre Fils et le fils d'Élisabeth. Mais cette idée, pleinement acceptée, fermement voulue, laisse à peine une ombre derrière elle. L'Amour divin domine les tristes pressentiments et les transporte dans les régions idéales inaccessibles à la douleur.

La Vierge est assise au milieu de la campagne. Si rien ne la venait déranger de sa position naturelle, on

1. *Raffaello, che era la gentilezza stessa, per non esser vinto di cortesia, gli fece due quadri...* (Vasari, t. VIII, p. 6.)

2. Le second tableau peint pour Taddeo est, à ce que l'on croit, la Sainte Famille au Palmier, actuellement dans la galerie du duc de Bridgewater.

3. Ce fut Christian de Mechel qui donna à cette Vierge le nom de *die Jungfrau im Grünen* (la Vierge à la Prairie). Comme plusieurs autres Vierges (la Vierge au Chardonneret, la Belle Jardinière, la

la verrait de profil à droite. C'est ainsi que paraît le bas de la figure, et à cet égard le mouvement des jambes est significatif. Cependant, l'enfant Jésus, que Marie soutient et protége de ses mains, se dirigeant à gauche vers S[t] Jean, entraîne avec lui les bras de sa mère, et provoque le mouvement de la poitrine, qui se montre alors de trois quarts, mais encore à droite. La tête enfin, accentuant davantage le mouvement des épaules et se tournant vers le précurseur, paraît presque de face et déjà de trois quarts à gauche... C'est surtout en présence de pareilles images que l'on sent l'insuffisance et la pauvreté de la parole. Le geste si aisé, si naïvement élégant de toute cette figure, l'œil ravi l'embrasse d'un seul coup, l'esprit le comprend en un instant, sans que le moindre doute puisse en effleurer l'évidence. Cette clarté plastique, facile, soudaine, faite surtout pour être sentie, il nous la faut dire et décrire, au risque de répandre sur elle la pesanteur et l'obscurité. Bien plus, toutes ces Vierges, en exprimant une idée différente et un sentiment nouveau, sont, au point de vue pittoresque, tellement voisines l'une de l'autre, qu'il faut à chaque instant redire en apparence, tant les nuances sont délicates et difficiles à saisir, ce qui a été dit déjà, se répéter sans cesse et tomber dans la monotonie, sous peine de n'être ni complet, ni exact.

Vierge au Voile, etc.) sont placées aussi sur des plans de verdure, on ne comprend pas pourquoi le nom de Vierge à la Prairie a été donné spécialement à la Vierge de Taddeo Taddei.

Tâche ingrate! mais qui a ses compensations dans l'indépendance de la critique et surtout dans la sincérité de l'admiration... Rien donc de plus naturel que le mouvement de cette Vierge. Prenez la ligne qui part de l'épaule et se continue jusqu'au bout du pied; quelle ondulation ravissante, douce, harmonieuse! Comme on la suit, sans rien de heurté ni d'interrompu, à travers les draperies qui l'enveloppent! C'est que, avant de nous parler sous cette forme définitive, Raphaël s'est placé directement en présence de la nature; il lui a soumis son idée, qui est sortie vivante et saine de cette épreuve, sans avoir rien perdu du charme immatériel qui la fait aimer. Regardons, sur une des feuilles de croquis conservées dans la collection Albertine, les différentes étapes auxquelles s'est arrêtée la pensée du maître. Un trait de plume, hardi, décidé, marque sans hésitation la position de la figure. Le crâne est d'abord simplement indiqué par cet ovale allongé de si admirable structure, que nous avons signalé déjà. D'un bras seulement, la Vierge atteint l'Enfant. Mais l'inclinaison de la poitrine est trop forte, et dans une seconde épreuve, la poitrine se redresse et les deux bras ont alors leur geste presque définitif. Suit une troisième ébauche, dans laquelle les traits se massent, sans s'accentuer encore. Puis vient une quatrième esquisse, où le sentiment prend naissance, où l'expression, bien que rudimentaire encore, se fait déjà comprendre. Ce sentiment et cette expression sont caractérisés de plus en plus dans le dessin à

la pointe d'argent de l'Université d'Oxford[1], ainsi que dans celui qui a passé successivement par les collections Ten Kate, Rutgers, Plos van Amstel et Samuel Rogers, avant d'arriver dans celle de M. T. Birchall[2]. Dans le premier de ces dessins, Raphaël reste encore presque exclusivement en présence du modèle vivant, et même, pour donner au mouvement plus de précision, il découvre les jambes et les genoux; dans le second, il emprunte le secours des draperies, et sa figure prend enfin une tournure idéale. Mais c'est seulement dans le tableau que la vie morale devient irrévocable. La jeune mère qui s'est placée devant le Sanzio reste, digne femme de la vieille Étrurie, svelte, élégante, un peu délicate dans sa grâce. Sa fraîcheur est ravissante; la vie circule en elle avec une généreuse ardeur, et se trahit sur les joues par une coloration un peu vive. Mais, sur ces dons de nature, Raphaël projette un rayon de l'Évangile, et aussitôt paraît la Vierge, infiniment humble devant Dieu, infiniment douce devant l'homme. Le voile, arrangé en forme de coiffure, ne couvre que le sommet de la tête. Au milieu des cheveux, s'enroulant en bandeaux dorés de chaque côté du front et des joues, circulent des nattes, qui introduisent de la variété dans la masse sans viser à la recherche et sans nuire à l'unité d'impression. Le front est plutôt large que haut. Les yeux

1. Ce dessin a été gravé par Paccini, en 1770.

2. Ce dessin a été gravé en contre-partie par B. Picart, pour les *Impostures innocentes*, n° 5.

bruns sont abaissés sur S[t] Jean, et le mouvement des paupières est d'une grande humilité. Le nez est droit et fin. La bouche, calme mais non pas froide, déjà presque souriante, quoique grave encore, annonce la paix intérieure mêlée aux plus saintes appréhensions. Le menton est un peu saillant, et les joues sont d'un galbe charmant. Tous ces traits voudraient sourire, mais en présence de la croix ils sont prêts à pleurer, et entre ces deux sentiments qui se combattent, il n'y a place que pour l'amour. Sur le cou bien modelé des ombres ambrées se posent légèrement, sans heurter les parties claires. La courbe et le balancement des épaules sont exquis. Le buste est souple et d'une adorable honnêteté. La poitrine est chastement arrondie et très-modestement vêtue. La robe rouge découvre complétement le cou et enveloppe le torse avec une rigoureuse simplicité. Un ruban noir, orné de méandres à travers lesquels on lit la date de 1505, borde le corsage et dessine les épaules. Le même ornement se retrouve autour du manteau bleu qui, jeté sur le bras droit, enveloppe tout le bas de la figure. Les deux mains sont petites et dessinées avec un grand soin. Le pied également est d'une remarquable délicatesse. Cette Vierge a, dans sa beauté, quelque chose de mystérieux et de divin.

Les deux enfants qui l'accompagnent sont plus voisins de la nature. Ce qui les rattache surtout à l'Évangile, c'est le signe de la Rédemption qui les réunit.

L'enfant Jésus, soutenu par les mains de la Vierge, semble essayer sur le gazon de la prairie ses premiers pas dans la vie mortelle, et de sa marche encore mal assurée il se porte du côté de S[t] Jean. Il élève la main droite vers le sommet de la croix que lui présente le précurseur, et de la main gauche il s'appuie sur le bras de sa Mère. Il s'abandonne ainsi avec naïveté aux inclinations naissantes de son cœur, et enfant il recherche un autre enfant. De son côté, le petit S[t] Jean, agenouillé en face de Jésus, porte de ses deux mains le roseau en forme de croix. Plus âgé de quelques mois et physiquement plus fort que son maître, il tient à la terre par des liens matériels plus puissants. Tandis que la chair de Jésus, semblable à un lis légèrement teinté de rose, se détache sur le manteau bleu de Marie, la carnation de S[t] Jean prend des tons plus chauds, plus vivants, d'un relief moins délicat, d'un modelé plus sommaire. De plus, le Fils de Marie, qui représente la pureté par excellence, est entièrement nu; le fils d'Élisabeth, au contraire, qui n'a pas échappé en naissant à la tache originelle, est vêtu d'une draperie violette, qui passe sur l'épaule gauche et vient s'attacher par un nœud sur la hanche droite. On ne retrouve d'ailleurs, ni dans la tête de S[t] Jean, ni même dans la tête de Jésus, ce caractère de beauté surnaturelle que le Sanzio a déjà imprimé à ses enfants, et qu'il leur donnera plus tard avec tant de puissance.

Raphaël apparaît, dans ce tableau, à un moment très-intéressant de sa vie. Sur la bordure de la robe

de la Vierge, nous avons lu la date de 1505. D'autres, et notamment M. Passavant, y ont lu 1506. Comme le millésime M. D. V. est visible pour tous et écrit entre deux ornements qui l'isolent du reste de la broderie, on a imaginé d'y joindre un jambage qui se trouve à côté. On ajoute ainsi facilement une année à l'année 1505 (on en pourrait ajouter plus encore) ; et pour donner raison de cette épigraphie inacceptable, on prétend que le Sanzio a voulu dire : J'ai commencé ce tableau en 1505 et je l'ai achevé en 1506. Cette discussion semble puérile ; elle a cependant une certaine gravité pour l'appréciation de l'œuvre elle-même. Si la date de 1506 pouvait être admise, Raphaël étant revenu à Florence à la fin de 1505, il faudrait placer la Vierge de Taddeo Taddei après la Vierge au Chardonneret peinte pour Lorenzo Nasi au commencement de 1506 [1] ; car il est difficile d'admettre que Raphaël ait exécuté en deux mois deux tableaux de cette importance. Si, au contraire, la date de 1505 est maintenue, rien n'empêche de s'en référer à l'ordre indiqué par Vasari, et de donner la primauté à la Vierge de Taddeo Taddei. C'est ce que nous avons fait : d'abord, en nous autorisant d'une preuve matérielle irrécusable et qu'on ne peut tourner que par une interprétation forcée ; ensuite et surtout, en nous appuyant sur l'étude attentive du tableau même.

Nous sommes donc à la fin de 1505. Raphaël,

1. V. le paragraphe suivant.

après un premier séjour à Florence, est retourné à Pérouse, il a revu ses anciens maîtres, il a ravivé ses premières affections, et cependant il s'est hâté de quitter l'Ombrie et de revenir en Toscane. A peine réinstallé à Florence, il a repris ses études au point où il les avait laissées quelques mois auparavant. On a vu dans la Vierge du duc Terranuova à quel point l'idéal entrevu par Léonard de Vinci avait séduit le Sanzio. La même préoccupation, plus ordonnée, mieux contenue, mais tout aussi vive et puissante, le poursuit dans la Vierge de Taddeo Taddei. Il n'y a de solution de continuité entre ces deux Madones, que le voyage à Pérouse. Or, ce voyage et les travaux qui l'ont marqué ont exercé une influence particulière sur la peinture que nous étudions en ce moment. Jamais Raphaël ne s'est plus rapproché de Léonard, et jamais les souvenirs de son enfance ne l'ont pénétré davantage. C'est entre ces deux influences rivales qu'il produit une œuvre exquise et qui n'appartient qu'à lui. Vasari l'a compris ainsi lorsqu'il a dit que la Vierge de Taddeo Taddei « tient de la manière de Pérugin, et d'une autre manière très-supérieure que l'étude a apprise ensuite au Sanzio[1]... » Dans la Vierge de Taddeo Taddei, Raphaël demande surtout au Vinci certains aspects de composition, une entente particulière des draperies et des accessoires. Il dérobe en même temps à la nature la

1. *Della maniera prima di Pietro, e dell' altra che poi studiando appresse, molto migliore*. Vasari, t. VIII, p. 6).

science des formes et la vérité des mouvements. Il garde en outre, des traditions de sa première jeunesse, le faire simple et limpide, les colorations harmonieuses et douces. A toutes ces choses enfin il imprime son propre caractère, et son génie trouve dans l'imitation le secret de l'originalité.

La Vierge est assise entre Jésus et St Jean, et à la vue de ces deux beaux enfants elle voudrait abandonner son âme aux émotions heureuses. Mais aussitôt une prescience intérieure arrête le sourire à peine indiqué sur ses lèvres, et répand sur toute sa physionomie une mélancolie divine. De ce contraste d'impressions, de cette apparente contradiction, naît un de ces mystères au milieu desquels se plaisait Léonard. Assurément nous ne sommes pas ici en présence du sphinx si patiemment interrogé par le Vinci. Il n'est pas dans la nature de Raphaël de se perdre au milieu des énigmes. Ce qu'il cherche et ce qu'il veut avant tout, c'est la clarté; et redevenant maître aussitôt après cet acte d'humilité devant un autre maître, il fait jaillir son sentiment personnel d'une imitation impossible, mais qui n'en est pas moins évidente. Ce qu'il nous montre ici, c'est toujours le cœur doux et fort de la Vierge Marie; c'est la bonté, qui est le parfum de la vertu, et la grâce, qui est l'idéal de la bonté. — La même préoccupation du peintre florentin se retrouve dans le geste des deux enfants et dans l'arrangement du manteau sur les jambes de la Vierge. Cependant si Raphaël a consulté Léonard, il n'en a pas moins interrogé la nature. On l'a

vu dans les dessins de Vienne et d'Oxford, et on le reconnaît également par l'étude du tableau. L'enfant Jésus surtout et le petit S[t] Jean sont pris sur le vif, sur le modèle vivant lui-même, et ne vont presque pas au delà. Ce ne sont plus ces enfants mystiques, que peignait naguère le Sanzio selon les traditions ombriennes, et ce ne sont pas encore ces natures puissantes et vraiment divines qu'il peindra bientôt. Entre ces deux conceptions idéales, dont l'une est primitive et l'autre définitive, Raphaël devait passer par l'intermédiaire de la réalité, et c'est dans cet état de nature que paraissent les enfants qui accompagnent la Vierge de Taddeo Taddei. —Quant à la couleur et aux procédés d'exécution, ils rappellent de très-près les pratiques des écoles de Pérouse et d'Urbin. Raphaël, à cet égard, modifie peu les habitudes de sa jeunesse, on pourrait quasi dire de son enfance, et si quelquefois il s'en écarte, c'est pour y revenir aussitôt. On retrouve ici, très-exactement suivies, les leçons de Pérugin et même les traditions de Giovanni Santi, auxquelles le Sanzio venait de se rattacher à Pérouse avec une conviction nouvelle dans la Madone de San-Fiorenzo[1]. Ce sont les mêmes lumières blanches, les mêmes ombres grises et brunes, ménagées par des transitions douces, rougeâtres et transparentes[2]. En-

1. V. dans ce volume même, les Vierges glorieuses.

2. La robe rouge a gardé sa tonalité, ses glacis primitifs. Le manteau bleu, au contraire, a souffert. Le tableau d'ailleurs est dans un bon état de conservation.

fin ce que Raphaël a gardé de son récent voyage en Ombrie, c'est le souvenir des sites qui avaient charmé son enfance et qui continueront à enchanter sa vie.

La Vierge de Taddeo Taddei est assise sur un premier plan de verdure qui domine un horizon fuyant à perte de vue dans une atmosphère limpide, entre les contre-forts des Apennins. Ces campagnes où tout est déterminé trouvent, dans leur harmonie, le secret de l'infini; en faisant aimer la terre, elles élèvent l'âme jusqu'au ciel. A droite on aperçoit des collines dont les pentes sont douces et faciles. A gauche, des escarpements servent de base à des fabriques et à ces élégants campaniles dont on croit entendre les cloches « pleurer le jour qui meurt[1]... » Une petite ville est assise sur la rive d'un fleuve, et les humbles maisons semblent se mirer avec bonheur dans les eaux courantes qui traversent le tableau. Au centre s'ouvre une vallée large, féconde, noyée dans les derniers feux d'un beau jour. Le printemps, la lumière, le soleil, la magnificence éclatante du soir, les champs, les prairies et les fleurs[2], célèbrent à leur manière la Vierge et le Fils de Dieu. Qu'il fait bon, du point de vue où s'est placé Raphaël, con-

1. *Il giorno pianger che si muore!*

2. Le plan le plus rapproché du spectateur rappelle encore les habitudes de Léonard. Il faut signaler aussi, entre les premiers plans qui se détachent en vigueur et les lointains d'un ton plus doux, une sorte de lacune qu'on ne peut attribuer qu'à l'atténuation des transitions primitives.

templer, à la tombée du jour, cette grande étendue ! Il y a là comme les horizons d'une vie nouvelle, horizons infinis où la terre n'est pas sans une ombre de tristesse, mais d'où les regrets sont exclus. C'est que le groupe divin s'est posé, comme une bénédiction, au milieu de cette campagne ravie, et que, sous le regard de la Madone, « la nature, dégradée par le péché, a été réintégrée dans la dignité de sa première institution[1]. » La terre, le ciel et l'onde semblent refléter l'image du Créateur. Mais cette image, l'esprit la cherche surtout dans les yeux de la Vierge. Aussi, en nous voyant presque indifférents aux splendeurs qui l'entourent, la Mère du Verbe nous pourrait dire, comme Béatrix à Dante : « Pourquoi mon visage te passionne-t-il tant, que tu ne te tournes pas vers le beau jardin qui fleurit sous les rayons du Christ[2] ?... »

Ce tableau[3] laisse une pénétrante impression de bonheur, de poésie, de calme, de fraîcheur et de recueillement. Baldinucci[4] nous apprend que, de son temps, il se trouvait encore à Florence chez les descendants de Taddeo Taddei, et que les héritiers du

1. St Anselme.

2. Perchè la faccia mia sì t'innamora,
Che tu non ti rivolgi al bel giardino,
Che sotto i raggi di Cristo s'infiora?

(Dante, *Paradiso,* canto XXIII, v. 70.)

3. Les trois figures qu'il renferme sont presque de grandeur naturelle.

4. *Notizie de' Professori del disegno...* Firenze, 1681-1688.

sénateur Giovanni Taddei le vendirent à l'archiduc Ferdinand-Charles de Tyrol. Il est probable que cette vente fut faite en 1661, quand l'archiduchesse Anne, fille du grand-duc Côme II, séjourna à Florence où elle resta jusqu'au 2 février 1662. A la mort de l'archiduc, le 31 décembre de la même année, la Vierge de Taddeo Taddei entra dans les collections du château d'Ambras[1]; d'où elle passa, en 1773, dans la galerie impériale du Stallburg. En 1777, elle prit place dans la galerie du Belvédère[2].

1. Elle est décrite sous le n° 135 de cette collection.

2. Voir le n° 55 du catalogue de cette galerie. — La galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, possède également un tableau connu sous le nom de Vierge à la Prairie. Cette peinture rappelle, quoique d'assez loin, la Vierge de Taddeo Taddei. C'est une œuvre d'école, à laquelle Raphaël est resté étranger. La Vierge est tournée à gauche. Le petit St Jean est à genoux, tenant de la main gauche une petite croix de jonc, et de la main droite un parchemin qu'il présente au *Bambino*. Sur ce parchemin est écrit : *Ecce Agnus Dei*. L'enfant Jésus enfin, assis sur le genou droit de sa Mère, veut s'élancer vers son précurseur. Un fond de paysage complète le tableau, qui a été mutilé et a maintenant une forme octogonale.

LA VIERGE AU CHARDONNERET

(A la galerie des Offices, à Florence).

Parmi les patriciens avec lesquels Raphaël s'était lié chez Baccio d'Agnolo, il faut nommer, après Taddeo Taddei, Lorenzo Nasi : « *Ebbe anco Raffaello amicizia grandissima con Lorenzo Nasi* [1]... » Lorenzo Nasi venait d'unir sa vie à celle d'une femme aimée, et ce fut pour consacrer cette union que Raphaël peignit la Vierge au Chardonneret [2]. Sur cette Vierge il concentra toutes les grâces de la femme, devant elle il rassembla toutes les joies de l'enfance, autour d'elle il évoqua tous les enchantements de la nature. Quel trésor pour une maison ! et quelles douces perspectives sans cesse offertes au regard de ses hôtes ! Ce tableau est d'ailleurs en harmonie complète avec le sentiment de bonheur et de sécurité qui remplissait l'âme de Raphaël à ce moment où la vie, en lui prodiguant les émotions les plus douces, ouvrait devant lui les horizons les plus vastes.

La Vierge au Chardonneret est une des plus pures

1. Vasari, t. VIII, p. 6.

2. « (Lorenzo Nasi) avendo preso donna in que' giorni, (Raffaello) dipinse un quadro nel quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un putto, al quale un San Giovannino tutto lieto porge un uccello, con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro. » (Vasari, t. VIII, p. 6.)

images de l'amour divin, une de celles qui font naître avec le plus de vivacité l'espérance infinie. En exaltant la femme et l'enfance, Raphaël montre que ce qu'il y a de plus faible dans l'humanité devient, à la lumière de l'Évangile, ce qu'il y a de plus fort. Devant une telle Vierge et devant de tels enfants, tout fléchit et s'incline. Quoi de plus humble cependant? et avec quelle simplicité cet enseignement nous est donné! Jésus caresse un chardonneret que lui présente le petit St Jean, et la Vierge, au milieu de la campagne fleurie, contemple les deux enfants. Voilà tout, et cela suffit à pénétrer le cœur et l'âme jusqu'au fond.

De même que la Vierge de Taddeo Taddei, la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi est assise sur un tertre de gazon, avec son Fils debout devant elle. Le corps légèrement penché à droite[1] vers un livre qu'elle tient ouvert de la main gauche, elle tourne la tête en sens inverse, du côté de St Jean, sur l'épaule duquel elle appuie sa main droite. L'ajustement est d'une grande sobriété. La robe rouge est sans aucun ornement; un seul filet noir la borde à la hauteur du cou, qu'elle dégage par une échancrure carrée jusqu'à la naissance des épaules. Le manteau bleu, qui couvre l'épaule et tout le bras droit, découvre l'épaule gauche, tombe seulement sur l'avant-bras, et enveloppe les jambes en réservant une partie des pieds nus, posés sur un tapis de verdure. Rien de rigide

1. A droite du spectateur.

dans cet arrangement, et en même temps rien que de chaste. Pourquoi la femme ainsi vêtue, sans la moindre recherche, sans une ombre de coquetterie, a-t-elle une grâce qui purifie tout ce qui l'entoure? C'est qu'elle porte en elle-même la seule parure capable de la faire véritablement aimer, la pureté, l'humilité, la douceur, surtout la bonté. Voilà les enchantements que Raphaël a répandus sur les traits de la Vierge. La tête est vue presque de face. Les cheveux blonds, relevés sur les tempes par deux nattes élégantes, s'enroulent sans apprêt, tombent derrière le cou, et forment le long des joues un encadrement d'or rehaussé des plus suaves modulations [1]. Voilà de ces combinaisons qui, sous une autre main, sentiraient l'afféterie, mais qui sont si naturelles, si exemptes d'effort, qui viennent tellement comme d'elles-mêmes sous le pinceau de Raphaël, qu'il faut un excès d'attention pour les remarquer. C'est que les traits du visage et l'expression qui en émane emportent tout. Or, nous voilà cette fois en présence du maître, sans aucune préoccupation étrangère. Si Raphaël a gagné quelque chose dans le commerce de Léonard et des autres peintres florentins, il a tellement transformé ce qu'il leur a pris, il en a fait à tel point sa substance, qu'il est impossible ici de signaler le moindre indice d'imitation. Le front de la Vierge au

1. Le voile traditionnel, simplement attaché sur le haut de la tête, ne couvre presque rien des cheveux.

Chardonneret, sans avoir les proportions exagérées qu'il affecte dans les Vierges ombriennes, conserve un beau développement. Les yeux, abaissés sur le précurseur, se reposent des méditations qu'ils poursuivaient dans l'Écriture[1]. A la vue du Verbe et de S[t] Jean, Marie comprend le lien qui unit aux hommes la divinité de Jésus; et en caressant, en adoptant comme son propre fils le fils d'Élisabeth, c'est l'humanité tout entière qu'elle attire et qu'elle aime. Voilà ce qu'expriment aussi cette bouche silencieuse et ces lèvres où brillent la tendresse et la chasteté. Raphaël encore ici s'est souvenu des travaux qu'il venait d'exécuter à Pérouse quelques mois auparavant, et l'on ne peut se refuser à reconnaître certaines analogies de caractère entre la Vierge au Chardonneret et la Madone de la famille Ansidei[2]. Raphaël, dans ses Vierges, a laissé sa véritable empreinte. La pratique seule de la bonté pouvait lui permettre d'imprimer à ces idéales figures ce caractère de bienveillance. Il était aimable et doux envers les autres; c'est son propre cœur que reflètent ses Vierges, et c'est par là qu'elles se font aimer. « Tout ce qui n'a pas le caractère de la bonté n'inspire que la froideur[3]. »

L'enfant Jésus est debout entre les genoux de sa

1. La Vierge, nous l'avons dit, tient de la main gauche un livre ouvert devant elle.

2. Voir, pour cette Madone, le chapitre des *Vierges glorieuses*.

3. Lacordaire.

Mère. Son corps est, comme celui de la Vierge, légèrement incliné à droite, tandis que sa tête se tourne en sens inverse, du côté de S[t] Jean. Le bras gauche pend naturellement le long du corps ; le bras droit, au contraire, se lève de manière que la main puisse atteindre le chardonneret que tient le précurseur. Le dos et les reins, cambrés en arrière, s'appuient sur le manteau bleu de Marie. C'est sur la jambe gauche que pèse le poids de cette petite figure; la jambe droite est un peu relevée, et le pied droit se pose avec une tendre familiarité sur le pied de la Vierge. La tête, vue de trois quarts à gauche et penchée sur l'épaule droite, se porte avec une incomparable poésie vers S[t] Jean-Baptiste. Les yeux se lèvent et accompagnent comme une bénédiction le geste de la main droite. Il y a dans toute cette image une grandeur sublime. De pareils enfants sont divins, et cependant ils sont vrais. Ils nous montrent que Dieu s'est fait homme, afin que nous n'ayons à imiter qu'un homme pour devenir Dieu. Dans cet état désarmé, le Sauveur n'a de puissance que pour aimer. Quel charme alors dans sa faiblesse et dans sa familiarité !

Nous avons peine à quitter cet enfant Jésus, qui s'abandonne avec tant de naturel entre les genoux de la Vierge et se donne avec tant de poésie au petit S[t] Jean. Tout ce qui peut ramener vers lui nous est bon. Aussi n'omettrons-nous pas les dessins qui ont préparé ce tableau. — Un premier croquis, très-spontanément et très-librement fait, représente le *Bambino* presque dans

la relation définitive où nous le voyons avec sa Mère[1]. La réalité est interrogée sans détours. La femme, dont le génie du maître fera bientôt la Vierge, ne reproduit encore que la nature. Son mouvement n'est pas tout à fait ce qu'il sera plus tard. Au lieu de tenir le livre de la main gauche, elle le tient de la main droite. C'est sur ce livre qu'elle porte les yeux; c'est vers ce livre aussi que Jésus lève la tête et la main. Le petit S[t] Jean n'est point trouvé. On reconnaît le premier jet d'une grande pensée; et si l'on ne saisit pas ce que sera la Vierge, on sent déjà l'esprit dans le premier souffle qui anime l'Enfant. — Un second dessin introduit le Précurseur dans la compagnie de la Vierge et de Jésus[2]. Cette fois la figure de Marie est drapée et se rapproche du sentiment définitif. Mais le *Bambino* s'en éloigne davantage. Un trait seul est acquis, c'est le mouvement du pied qui se pose sur le pied de la Vierge. Le livre reste toujours dans la main droite de Marie, et c'est ce livre qui sert de lien entre les deux enfants. — Vient enfin le dessin du musée Wicar, où la Vierge, plus voisine de ce qu'elle sera bientôt, est encore étudiée d'après le modèle vivant[3]... Ce ne sont là que de

1. Ce dessin, exécuté à la plume, est conservé à l'Université d'Oxford. Il vient de la collection Antaldi.

2. Ce dessin, également exécuté à la plume, est aussi conservé à l'Université d'Oxford. Après avoir appartenu à Timoteo Viti, il a passé, comme le précédent, par la collection Antaldi.

3. Ce dessin est fait à la pointe d'argent. La figure de la Vierge est reprise à deux fois. Au revers de la même feuille, une main inexpérimentée a dessiné à la plume deux arquebusiers.

simples ébauches. Je me plais cependant à les regarder, parce qu'elles montrent la progression d'une idée qui commence par l'observation, pour aboutir à la grâce... Revenons vers le précurseur, et considérons-le tel qu'il est dans le tableau.

Dieu ne veut pas d'esclaves, il veut des serviteurs, il veut surtout des amis [1]. On trouve dans le tableau exécuté pour Lorenzo Nasi l'image par excellence de cette amitié. Voilà bien, dans S[t] Jean-Baptiste, le premier ami de Jésus; et comme suprême témoignage d'amour, ces deux amis donneront leur vie l'un pour l'autre. Mais ils n'en sont ici qu'aux épanchements du premier âge. Le petit S[t] Jean vient de prendre un chardonneret, et il accourt tout joyeux le donner à Jésus. Nous avons dit avec quelle éloquence d'expression, avec quel geste grandiose, le Sauveur se retourne vers la frêle créature, la bénit de son regard et la couvre de ses caresses. Nous avons reconnu, dans cet admirable enfant, « Celui qui a donné aux oiseaux leurs chants divers, et leur a mis dans le gosier une espèce de lyre, pour annoncer, chacun à leur mode, les beautés du Créateur [2]. » Or, en face du mystère de l'Incarnation, se place avec un à-propos charmant l'objet de ce mystère, l'humanité représentée par S[t] Jean-Baptiste. Debout à la droite de la Vierge, le précurseur tient de ses deux mains le chardonneret

1. *Jam non dicam vos servos; vos autem dixi amicos.* Jean, xv, 15.

2. Bossuet, *Élévations à Dieu.*

qu'il offre à son maître. Le fils d'Élisabeth est vêtu d'une peau d'agneau qui passe sur l'épaule gauche, découvre l'épaule droite, et est retenue à la taille par une ceinture, à laquelle pend une écuelle. La tête, couverte d'une chevelure abondante et bouclée, est vue de profil à droite. Les traits sont animés, l'œil est vif et la bouche entr'ouverte. En présence de la Vierge et de son divin Fils, l'homme parle en même temps que l'oiseau chante, et la nature mêle ses voix à ce concert.

Un fond de paysage complète en effet cette peinture. Raphaël aime les montagnes, les arbres, les fleurs, les ruisseaux. On dirait que, au milieu de toutes ces choses, il pense mieux à Celui qui nous a créés capables d'aimer le beau et le bien. La lumière blanche de l'horizon dessine avec netteté la silhouette des cimes lointaines. Entre les plis des collines plus rapprochées, on aperçoit une tour, un château, et plus près toute une ville, avec ses dômes et ses campaniles au milieu d'une enceinte crénelée. On peut reconnaître ces fabriques élégantes dans plusieurs dessins à la plume conservés notamment à l'Université d'Oxford, et voir quel soin Raphaël donnait à ces accessoires. Semblable aux anciens qui attachaient une grande importance à la décoration scénique[1], il tenait à mettre en parfait accord la nature et l'homme, de manière

1. *Scœnæ satyricæ ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus.* (Vitruve, lib. V, cap. VIII.) — Suivant Suidas, Euripide, avant d'être poëte, avait été peintre, et les tra-

à les faire concourir l'une et l'autre à l'expression du même sentiment. Dans la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi, tout se trouve en complet équilibre d'intention poétique et pittoresque. Les lignes n'ont rien de heurté; suaves, coulantes, faciles et savantes à la fois, elles accompagnent avec une harmonieuse discrétion la mélodie du groupe divin. L'air a cette douceur caressante que le climat de l'Italie seul peut donner. On aperçoit, en se rapprochant de la Vierge, un ruisseau qui coule entre deux rives vertes et riantes, qu'un pont réunit entre elles. Plus près encore, trois arbres élèvent au ciel leurs rameaux légèrement balancés. Aux pieds de la Vierge enfin les fleurs épanouies égayent la monotonie des premiers plans[1].

Tel est ce tableau, que Vasari qualifie de vivant et de divin[2]. Lorenzo Nasi le conserva toute sa vie avec la plus grande vénération, autant à cause de sa beauté, qu'en mémoire du maître dont il garda toujours le plus tendre souvenir : « *Il quale quadro fu da*

giques grecs établissaient tous une étroite relation entre leurs pièces et les décors qui en devaient accompagner la représentation.

1. On pourrait encore peut-être, dans l'arrangement des fleurs et des herbes du premier plan, signaler quelques réminiscences des premiers plans de Léonard.

2. « È nell'attitudine d'ambidue (fanciulli) una certa simplicità puerile e tutta amorevole, oltre che sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti, che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di colori e di disegno; parimente la Nostra Donna, ha un'aria veramente piena di grazia e di divinità; ed insomma il piano, i paesi, e tutto il resto dell' opera è bellissimo... » (Vasari, t. VIII, p. 6 et 7.)

Lorenzo Nasi tenuto con grandissima venerazione mentre che visse, così per memoria di Raffaello statogli amicissimo come per la dignità ed eccellenza dell' opera...» Cependant la Vierge au Chardonneret a beaucoup souffert. Le 12 novembre 1547, le palais de Lorenzo Nasi fut englouti sous l'éboulement du mont Saint-George, et le tableau de Raphaël faillit disparaître au milieu des décombres. Tous les morceaux en furent heureusement retrouvés, rejoints et ajustés entre eux[1]. Depuis lors, plusieurs restaurations successives sont venues atteindre cette peinture, mais sans la pouvoir compromettre définitivement. Sa beauté originelle a triomphé de toutes les mauvaises fortunes, et elle est encore aujourd'hui une des gloires de la Tribune de Florence.

LA BELLE JARDINIÈRE

(Au musée du Louvre).

Une année presque entière sépare la Vierge connue sous le nom de la Belle Jardinière des Vierges peintes

1. « Ma capitò poi male quest' opera l'anno 1548 a dì 17 novembre, quando la casa di Lorenzo, insieme con quelle ornatissime e belle degli eredi di Marco del Nero, per uno smottamento del monte di San Giorgio, rovinarono insieme con altre case vicine :

pour Taddeo Taddei et pour Lorenzo Nasi. Raphaël, pendant son second séjour à Florence, de la fin de 1505 au commencement de 1506, a poursuivi sa vocation spéciale et déterminée ; ses relations se sont étendues, son nom a grandi, et les cités voisines ont sollicité l'honneur de le posséder un instant. Au commencement de 1506, après avoir achevé la Vierge au Chardonneret et fait les portraits d'Angelo Doni et de sa femme Maddalena Strozzi, il a été à Bologne[1], il a peint une Nativité[2] pour Giovanni Bentivoglio, et il est devenu l'ami de Francia et de Lorenzo Costa[3]. De Bologne il est retourné à Urbin que la peste venait de visiter, et il a trouvé sa ville natale en train de renaître sous le patronage de Guidobaldo et d'Elisabetta Gonzaga. Là il put voir alors une foule de personnages célèbres par le talent et l'esprit autant que par la naissance : l'amiral Andrea Doria[4], Giuliano de

nondimeno, ritrovati i pezzi di essa fra i calcinacci della rovina, furono da Batista figliuolo d'esso Lorenzo, amorevolissimo dell' arte, fatti rimettere insieme in quel miglior modo che si potette. » (Vasari, t. VIII, p. 7.)

1. Vasari ne dit rien de ce voyage à Bologne, dont on ne peut douter cependant après la lettre écrite plus tard, en 1508, par Raphaël à Francia.

2. Ce tableau est perdu. On ne le connaît que par la lettre de Raphaël à Francia. (V. t. II, p. 114.)

3. V. la tête de S[t] Antoine de Padoue, peinte par Raphaël, entre les figures de S[te] Ursule et de S[te] Catherine, qui sont de la main de Lorenzo Costa.

4. Il avait passé sa jeunesse à la cour d'Urbin, et il reçut du duc l'investiture de Castello di Sascorbaro.

Médicis[1], Ottaviano et Federico Fregoso[2], Lodovico da Canossa[3], Pietro Bembo, Bernardo Dovizio da Bibbiena, Cesare Gonzaga[4], Lodovico Pio da Carpi, Sigismondo de' Riccardi[5], Gaspardo Pallaviccino, Niccolò Frisio[6], Alessandro Trivulzio[7], Pietro da Napoli, Roberto da Bari[8], le sculpteur Giovanni Cristoforo Romano, Bernardo Accolti[9], Baldassare Castiglione, la belle Emilia Pia[10] et l'aimable Joanna della Ro-

1. Il était frère de Léon X, et était lui-même un savant distingué.

2. Ils étaient fils d'Agostino et de Gentile, fille naturelle du duc Federico d'Urbin. — Ottaviano, remarquable par ses aptitudes militaires, devint plus tard duc de Gênes. — Federico, nommé par Jules II archevêque de Salerne, devint cardinal sous Paul III. Ce fut lui qui écrivit à Jules II la relation de la mort du duc Guidobaldo.

3. Le comte Lodovico de Canossa devint archevêque de Tricarico, et fut plus tard, sous François Ier, évêque de Bayeux.

4. Le dernier des quatre fils du duc de Mantoue. Il fut à la fois savant et guerrier.

5. On le connaît aussi sous le nom de Morella da Ortona. Il avait d'immenses possessions en Sicile et dans le royaume de Naples.

6. Nicolaus de Fries. Ce fut lui qui représenta l'empereur Maximilien à la ligue de Cambrai. Plus tard, il passa au service du cardinal Santa Croce (Bernardino Carvajal). Bembo l'appelle un Allemand aux manières italiennes distinguées.

7. Fils de Fermo. Il servit plus tard sous François Ier, et fut tué sous les murs de Reggio.

8. Renommé pour sa grande beauté. Il mourut à la fleur de l'âge.

9. Surnommé l'*Unico Aretino*, à cause des improvisations poétiques qu'il chantait en s'accompagnant de la lyre. Il fut plus tard secrétaire de Léon X, et investi du duché de Nepi.

10. Sœur d'Ercole Pio, seigneur de Carpi, elle fut mariée à Antonio da Montefeltro, frère naturel du duc Guidobaldo, resta veuve

vere[1]. De semblables relations durent exercer sur un tel esprit une heureuse influence; en sollicitant son esprit, elles ne le détournèrent pas, elles le fortifièrent au contraire dans sa voie naturelle, et le poussèrent à un redoublement de travail et d'ardeur. Raphaël, âgé de vingt-trois ans, avait conquis déjà la célébrité; et pour ce génie qui, depuis l'enfance, ne s'était pas un instant reposé, cet âge était déjà la virilité. On sait par quels chefs-d'œuvre il marqua les quelques mois qu'il passa à Urbin. La Vierge de la maison d'Orléans[2] et le tableau des Trois Grâces[3], le portrait de Bembo, celui d'Elisabetta Gonzaga, surtout son propre portrait, où sa belle âme paraît avec tant de simplicité, répondent alors de l'emploi de son temps[4].

Pendant que Raphaël était à Urbin, un événement

jeune encore, et demeura l'irréprochable amie de la duchesse d'Urbin. Sur une médaille frappée en son honneur, on voit d'un côté son portrait avec cette inscription : *Amylia Pia Feltria,* et de l'autre une pyramide avec une urne, et ces mots : *Castis cineribus.*

1. Veuve du duc de Sora. Après la mort de son époux, elle se retira près de son frère Guidobaldo.

2. V. p. 53 de ce volume.

3. V. *Raphaël et l'Antiquité,* t. I, p. 229.

4. Ce fut également pendant ce séjour à Urbin que Raphaël peignit le petit S[t] Georges à la Jarretière, que le duc Guidobaldo envoya au roi d'Angleterre, par l'intermédiaire du comte Castiglione. Ce précieux tableau est aujourd'hui à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. (Ce fut le 10 juillet 1506 que le Castiglione partit d'Urbin pour l'Angleterre, en compagnie de Francesco di Battista Cocci.)

considérable se produisait à Florence. Michel-Ange avait terminé son carton de la bataille des Florentins contre les Pisans, et la renommée de ce nouveau chef-d'œuvre remplissait déjà l'Italie. Aussitôt Raphaël se hâte vers la Toscane. Il s'arrête quelques jours seulement au couvent de Vallombrosa, où il peint les portraits de deux moines, dom Baldassare et dom Blasio, et il arrive à Florence à la fin de l'année 1506. S'il admira le carton du Buonarotti, cela n'est pas douteux; mais il est également certain qu'il demeura étranger à la révolution que cette œuvre introduisit dans l'art. Rien, en effet, dans les peintures florentines du Sanzio, n'indique la préoccupation de la pensée de Michel-Ange. Désormais Raphaël s'appartient tout entier, et sauf Fra Bartolommeo dont le caractère l'attirera encore autant que le talent, aucune préoccupation étrangère ne le viendra distraire de lui-même. L'année 1507 et la première partie de l'année 1508 sont un moment de répit pendant lequel le Sanzio résume les enseignements qu'il a reçus successivement à Urbin, à Pérouse, à Bologne et à Florence. Il réunit en un seul faisceau les tendances des maîtres qu'il a observés, il accorde entre elles les doctrines opposées, tous les principes secondaires s'effacent devant le principe supérieur qu'il représente, toutes les discordances se fondent, tout se calme au foyer de son génie. C'est alors qu'il peint la Sainte Famille au Palmier, la Sainte Famille Canigiani, la Sainte Famille du musée de Madrid, la Mise au tombeau, la Belle Jardinière, la

Vierge à l'Œillet, la Vierge au Voile, la Vierge de la maison Niccolini, la Vierge de la maison Colonna, la Vierge de la galerie Esterhazy, la Vierge au Baldaquin[1]. Tous ces tableaux appartiennent à notre sujet, puisque dans tous apparaît la Vierge Marie. Nous avons étudié la Mise au tombeau à l'endroit marqué par l'Évangile. Nous avons vu, dans le précédent chapitre, la Vierge à l'Œillet, la Vierge de la maison Niccolini et la Vierge de la maison Colonna. La Sainte Famille au Palmier, la Sainte Famille Canigiani et la Sainte Famille du musée de Madrid prendront place dans le chapitre suivant. La Vierge au Baldaquin appartient aux Vierges glorieuses, par lesquelles nous terminerons cette étude. Restent la Belle Jardinière, la Vierge au Voile et la Vierge de la galerie Esterhazy, où Marie est en compagnie de Jésus et du petit St Jean. Ces trois compositions sont presque contemporaines, et il est impossible de déterminer l'ordre dans lequel elles furent peintes. Il me paraît cependant que la Belle Jardinière est la première en date, et tout à l'heure je donnerai mes raisons. Elle est en outre la plus intéressante des trois. Il y a enfin un motif particulier pour la mettre le plus près possible de la Vierge au Chardonneret et de la Vierge de Taddeo Taddei, c'est la remarquable affinité qu'on signale entre ces trois tableaux... Mais avant de démontrer

1. Il travaillait encore à quelques-uns de ces tableaux au moment où il fut appelé à Rome. L'ordre de Jules II ne souffrant pas de retard, Raphaël laissa ces peintures inachevées.

ce que vaut cette peinture, il faut dire ce qu'elle est.

Comme dans le tableau de Taddeo Taddei, la Vierge, assise entre les deux enfants, soutient Jésus debout devant elle, tandis que le précurseur fléchit le genou en présence de son maître. Seulement les figures sont placées en sens opposé. Précédemment la Vierge et St Jean étaient tournés à droite et Jésus à gauche; ici la Vierge et St Jean sont tournés à gauche et Jésus à droite. Les mêmes relations pittoresques prouvent en outre la même intention religieuse. Il n'y a de différence que dans la clarté des arguments et dans l'éloquence de l'expression. Ces deux enfants qui s'aiment et dont l'un s'incline devant l'autre représentent la loi ancienne qui se soumet à la loi nouvelle, et l'on voit en image, entre le monde déchu et le monde régénéré, le sang du Dieu fait homme. La croix de roseau, toujours aux mains du petit St Jean, montre que toute la vie de Jésus ne sera qu'une longue attente du moment de sa mort. Jésus cependant regarde sa Mère avec amour, et se donne à elle avant de se donner au monde. La Vierge enfin trouve, dans l'humilité de son cœur, la force de se soumettre, d'aimer et de prier encore. Toujours l'idée de la Rédemption domine ces admirables figures, et leur imprime une grandeur vraiment surnaturelle. En contemplant ce groupe divin, l'homme se relève de son néant et se sent capable de monter jusqu'à Dieu.

La Vierge est assise et vue de trois quarts à gauche, sans aucun mouvement opposé qui la détourne de sa

position naturelle, comme dans les tableaux peints pour Taddeo Taddei et pour Lorenzo Nasi. Elle lisait, mais elle ne regarde plus son livre, qui est ouvert encore et pour ainsi dire oublié sur ses genoux. Désormais elle est tout entière absorbée dans son Fils, et, se penchant vers lui, elle le soutient de ses deux mains[1]. Sa tête s'avance et se tend vers Jésus, qui, de son côté, lève vers sa Mère sa tête adorable. La pensée qui entraîne Marie vers le Verbe est simple autant que forte. Le front est pur et d'un beau modelé. Les yeux abaissés sont pleins d'amour et voilés de tristesse. La bouche voudrait parler et sourire, mais le pressentiment la retient silencieuse et la rend presque austère, malgré la douceur de son expression. Les joues sont un peu pleines. Une vie saine et pure respire dans tous ces traits que couronnent des bandeaux de cheveux blonds. Le voile s'enroule sans apprêt au milieu de cette chevelure, dont l'arrangement, sous un apparent abandon, dénonce un art merveilleux[2]. La robe, bordée de noir et lacée par devant, découvre le cou et un peu les épaules : elle découvrirait complétement aussi les bras, si une manche de dessous ne venait les cacher. Seul ici d'ailleurs le bras gauche est enveloppé dans cette manche jaune; le bras droit disparaît sous le manteau bleu, qui, jeté sur l'épaule

1. De la main droite elle protége le corps de l'Enfant, et de la main gauche elle lui prend le bras gauche.

2. Le voile, qui est tenu sur la tête par une sorte de bandeau rouge, flotte sur les épaules et derrière le dos.

droite, tombe derrière le dos, et revient sur les jambes, en ne réservant que les pieds nus. Une femme, une vierge, peut se montrer ainsi, sans que l'ombre la plus légère vienne effleurer sa pureté, sans qu'il soit possible de la regarder autrement qu'avec respect, sans qu'on puisse éprouver devant elle d'autre sentiment que celui d'une religieuse admiration. Assurément nous voilà loin des Madones rigidement drapées qui ont bercé l'âme de Raphaël. On sent, dans cette Belle Jardinière, palpiter la nature. Il y a même, dans sa physionomie, certains caractères personnels qui se rattachent directement au modèle vivant et qui font presque deviner un portrait. Mais si, devant une telle image, le regard se remplit du charme de la vie, l'esprit surtout se pénètre des émotions de la grâce. Raphaël n'a rien perdu de cet amour divin qui l'attire vers la Vierge et lui en révèle incessamment l'idéal. Le voilà cependant engagé d'une manière irrévocable dans la seule voie qui permette à l'art son libre développement. Il ne comprend plus la vérité morale que sous les dehors de la vérité naturelle, et l'étude du fait lui donne la connaissance de la cause; il n'en demeure pas moins le peintre du sentiment intérieur, et ce sentiment même acquiert chaque jour plus de grandeur, en se produisant sous des dehors pittoresques de plus en plus exacts. La Vierge d'Orléans (1506), par exemple, et la Belle Jardinière (1507) reflètent toutes les deux la même image de la vie; mais de l'une à l'autre il y a progrès, et

progrès sensible, dans l'ordre de la pensée pure. Mieux Raphaël connaît la nature au point de vue de la forme, plus il la domine par l'esprit, par le style.

Un très-beau dessin permet de suivre Raphaël et de l'étudier au moment où, se trouvant en présence du modèle vivant, son idée, mûrement réfléchie déjà, prend, quant à la Vierge, sa forme presque définitive[1]. La tunique dont est vêtue la jeune fille ou plutôt la jeune femme qui s'est placée devant Raphaël, ne laisse rien perdre du mouvement de toute la figure. L'ajustement du corsage est à peu de chose près identique à ce qu'il est dans le tableau. Il y a peut-être cependant plus d'élégance encore dans le dessin. Les épaules, un peu moins larges, sont plus tombantes; la poitrine a plus de légèreté; on sent mieux la souplesse de la taille, la belle ondulation des hanches, le mouvement si naturel et si plein d'abandon des bras[2]. Les jambes sont nues jusqu'au-dessus des genoux, et elles ont presque la position qu'on leur a

1. Ce dessin, après avoir appartenu à Timoteo Viti, passa chez Crozat, qui tenait directement des héritiers de Timoteo la meilleure partie de ses collections. Puis on le voit figurer, sous le nº 104, dans le catalogue de Mariette. Knight, sir Thomas Lawrence, Woodburne, Guillaume II roi de Hollande, MM. de Vos et d'Arozarena le possédèrent successivement. Il est maintenant dans la collection de M. Timbal. (V. l'intéressant travail que M. Léon Lagrange a publié sur ce dessin dans la *Gazette des beaux-arts* du 1er février 1862.)

2. Dans le tableau, le bras gauche est ramené davantage en arrière. La main gauche est plus cherchée, moins simple.

vue dans le tableau [1]. Bien qu'elles dussent disparaître sous le manteau, Raphaël a voulu s'en rendre compte exactement, et il a jeté, d'un trait de plume, une de ces lignes inimitables qui, après avoir ravi les yeux, pénètrent jusqu'à l'intelligence. Chaque partie du corps humain a sa fonction spéciale et son harmonie particulière. Et telle est la force mystérieuse qui lie l'harmonie de chacune des parties à l'harmonie générale, qu'il suffit d'une seule de ces parties pour reconstituer, non-seulement l'être physique dans son ensemble, mais encore la beauté complète de l'être moral. Combien ne voit-on pas de fragments antiques qui éclairent l'esprit au point de le remplir de la splendeur à jamais évanouie de l'œuvre entière. Eh bien, il suffirait également de cette seule jambe détachée du dessin de Raphaël, pour nous ravir dans un sentiment d'idéale pureté. Que manque-t-il à ce dessin pour être irrévocable? Il lui manque certains dehors de haute convenance, fâcheux peut-être du côté pittoresque, mais indispensables au point de vue religieux. Assurément cette conception est tellement chaste, que rien en elle ne peut attirer l'œil avec équivoque. Cependant la nature s'y montre avec une grande évidence, et, quelque honnêtement que ce soit, c'est trop quand il s'agit de la Vierge. Il a donc fallu, dans le tableau, dérober même la pureté de ces lignes char-

1. Dans le tableau, les pieds sont un peu moins de profil que dans le dessin.

mantes dans leur simplicité, jeter un ample manteau sur ce beau corps, et le voiler au risque de l'alourdir. D'ailleurs le mouvement juste et précis de la tête, de même que la beauté rigoureuse des traits du visage, laissent encore à désirer dans le dessin. La tête, penchée sur l'épaule gauche, est vue presque de face et même un peu de trois quarts à droite, en opposition avec le mouvement du reste de la figure. La Vierge, ainsi comprise, regarde S[t] Jean-Baptiste. Dans le tableau, au contraire, elle suit son inclination naturelle et rien ne la distrait de Jésus[1].

Ce dessin, où la nature, bien que serrée de si près, est interprétée déjà avec tant de poésie, ne saurait être accepté comme une simple ébauche ni comme une première idée. D'autres études, qui nous échappent, ont dû précéder. La pensée, quelque féconde qu'on la suppose, ne sort pas d'un seul jet avec ce degré de perfection presque irrévocable. Le génie découvre spontanément le germe d'une idée simple; mais pour en fixer les termes avec précision, il cherche, il hésite, il tâtonne, il choisit, et ne se décide qu'après avoir tout essayé. Regardez les manuscrits de Bossuet ou de Pascal : que de ratures! que de surcharges! Ici rien de semblable. Aucune indécision ne se fait sentir, et le trait définitif, mis au carreau, prouve que le maître croit avoir trouvé l'objet de son désir.

1. La tête de la Vierge, le nez notamment, ont souffert dans ce dessin.

Avec ce dessin, on est encore dans l'atelier de Raphaël, on le voit directement en compagnie de son modèle. Tout, par conséquent, éloigne de la pure conception virginale, et cependant tout y ramène. Pourquoi? Parce que l'idée primitive est profondément vraie, et que la main du peintre, en retraçant les traits de la vie, les enveloppe du sentiment supérieur qui s'est emparé de son âme et qui transfigure devant ses yeux les éléments du monde sensible. Donc il faut retenir ce dessin comme un monument précieux à côté du tableau; car si la réalité s'y montre encore dans toute sa rigueur, si la nature y apparaît dégagée de tous voiles, déjà l'immatérielle impression nous saisit, nous domine, et nous incline en présence d'une simple fille des hommes comme devant la Vierge Mère de Dieu. Il est peu de preuves plus évidentes de la pureté native du génie de Raphaël.

Revenons au tableau et regardons les deux enfants.

L'enfant Jésus, complétement nu, est debout devant la Vierge. Posant des deux pieds sur le pied droit de sa mère, il lève vers elle sa tête et ses yeux rayonnants d'amour. Tandis que de la main droite il s'appuie sur le genou de Marie, il tend vers le livre placé sur elle le bras et la main gauches. Il est impossible de rêver, entre la Vierge et Jésus, une union plus douce, une communication plus intime. Le Verbe, dans un pareil enfant, s'est incarné à l'humanité pour lui communiquer ce quelque chose de divin qui rend les hom-

mages de l'homme dignes de Dieu. Jésus, en regardant sa Mère, semble vouloir lui reporter l'hommage qu'il reçoit de son précurseur. — En effet, le petit St Jean, vêtu d'une toison d'agneau qui descend de l'épaule droite sur le milieu du corps, a ployé le genou à la vue de son maître et le contemple avec une expression d'indicible ferveur. Le fils d'Élisabeth est vu de profil à gauche. Le corps incliné en avant, il s'appuie sur la croix de roseau qu'il tient de la main droite. Ses cheveux, sur son front, s'agitent comme des flammes, la bouche prie, l'œil est brûlant d'ardeur. Cette jeune figure est remplie d'émotion religieuse; elle sent, au contact de Jésus, que « Dieu a tant aimé le monde qu'il lui a donné son Fils unique[1]. » Rien n'est plus entraînant que l'adoration de ce petit St Jean à la vue de la beauté vraiment divine de l'enfant Jésus.

Si l'on considère de nouveau le dessin que nous admirions tout à l'heure, les quelques différences qui, dans ce dessin, nous séparaient de la Vierge telle qu'on la voit dans le tableau, s'exagèrent singulièrement en ce qui concerne les deux enfants. — L'enfant Jésus surtout est absolument dissemblable, tant au point de vue pittoresque qu'au point de vue religieux. La tête naïvement posée sur le genou de la Vierge, il se penche encore vers le petit St Jean, le regarde et s'entretient familièrement avec lui. L'idée

1. Jean, III, 16.

exprimée dans les tableaux de Taddeo Taddei et de Lorenzo Nasi est ainsi répétée avec de légères variantes. Le mouvement du bras droit est trouvé; mais le bras gauche, qui se met dans la main de la Vierge, est rudimentaire encore. Les pas du *Bambino* se dirigent aussi vers le précurseur. Le corps se porte en avant et pèse tout entier sur la jambe gauche, dont le pied pose à terre; tandis que le pied droit, qui touche au pied de Marie, va le quitter pour s'avancer vers le fils d'Élisabeth. Or le tableau offre, sur ce dessin, un notable progrès. Jésus, en se redressant vers sa Mère, en se plaçant tout à fait sur son pied, en la regardant avec complaisance et l'on pourrait dire avec admiration, prend tout à coup pour lui-même la première place, gagne plus de grandeur, et imprime à Marie la fonction morale qui lui appartient réellement. Dès lors toute la relation qui liait primitivement entre elles les trois figures est changée. L'œil du spectateur, en suivant dans le dessin le regard de la Vierge et celui de son Fils, se dirigeait vers S[t] Jean. Voilà maintenant, dans le tableau, le Verbe qui devient le lien de toute la composition. La Vierge et S[t] Jean ont les yeux fixés sur lui, et c'est sur lui aussi que se concentre l'admiration; il est désormais le foyer d'où la lumière émane, le centre de la beauté par excellence. — Quant au précurseur, il est agenouillé dans le dessin comme dans le tableau; mais sauf les jambes et l'inclinaison du corps, qui sont à peu près trouvés déjà, le geste des bras, le mouvement et surtout l'expression

de la tête, restent encore à l'état d'ébauche indéterminée. Jésus, dans le tableau, en se relevant vers la Vierge, force S[t] Jean à relever aussi vers lui la tête et les yeux. Alors le cou s'infléchit, le regard monte, les traits s'enflamment, les vains ornements qui encombraient la tête tombent d'eux-mêmes[1], les cheveux s'agitent sous un souffle mystérieux, la face s'illumine d'une fervente poésie... Est-il besoin de dire que d'autres dessins ont dû suivre le dessin qui nous occupe et précéder encore le tableau? On n'en saurait douter, et la collection d'Oxford fournit à cet égard une preuve irrécusable. Parmi les dessins légués à l'Université par M. Chambers Hall, il en est un de la plus grande beauté qui présente l'enfant Jésus dans sa position et avec son expression définitives. La main de Raphaël a tracé cette figure d'une plume hardie, exempte d'hésitation, sûre de traduire avec précision une pensée voulue, fermement arrêtée. Le pied gauche seul laissait encore à désirer, et Raphaël, toujours en quête du mieux, en a fait, sur la même feuille, quatre études successives... Ces dessins complètent admirablement le tableau. On voit comment ils l'ont préparé, par quelles gradations savantes a passé la pensée du maître, comment cette pensée se simplifie toujours en se perfectionnant, et comment, sans abandonner la nature, elle arrive à la grâce.

1. Dans le dessin, des feuillages couronnent la tête du petit S[t] Jean.

Mais ce que le tableau seul peut donner, c'est le fond de paysage dominé par le groupe divin, c'est la fraîche et limpide atmosphère où vivent la Vierge et les deux enfants, ce sont ces beaux horizons lumineux et profonds qui font naître l'espérance et promettent le bonheur. Que de choses Raphaël sait tirer de la nature ! Comme il sait la faire parler à l'âme, et comme elle lui paraît belle à l'ombre de l'infinie beauté de la Vierge et du Verbe ! Avant l'Évangile, dit Bossuet, « le monde n'était qu'un temple d'idoles. » Aussi l'Église a-t-elle attribué à la Vierge toutes les splendeurs du monde sensible régénéré, et la foi populaire continue-t-elle, à travers les siècles, à fêter en Marie l'aurore des beaux jours. Elle est la Dame et la Reine de la nature réintégrée par la maternité divine dans sa dignité originelle. Raphaël montre ici la Mère du Verbe assise modestement au milieu d'une prairie, où croissent en abondance les plantes et les fleurs. De là le nom de la Belle Jardinière sous lequel on connaît généralement cette peinture. Derrière la Vierge, les plans s'étagent avec harmonie, se succédant les uns aux autres sans transitions brusques, et conduisant l'œil peu à peu, sans fatigue, avec de douces modulations, jusqu'aux horizons lointains noyés dans la lumière. A gauche, quelques arbres se dressent légèrement dans les airs. Plus loin, on aperçoit des bosquets, des fabriques, et un lac qui conduit, du côté opposé, vers une cité, assise au bord des eaux limpides. Puis ce

sont des montagnes bleues, auxquelles succèdent d'autres montagnes couvertes de neiges éternelles, dont les sommets se fondent avec le ciel... « Que tout est petit en comparaison de ces grands ouvrages de Dieu! On y voit la simplicité avec la grandeur, l'abondance, la profusion, d'inépuisables richesses qui n'ont coûté qu'une parole, qu'une parole soutient. Tant de beaux objets ne se montrent et n'attirent nos regards que pour les porter à leur auteur incomparablement plus beau. Car si les hommes, ravis de la beauté du soleil et de toute la terre, en ont été transportés jusqu'à en faire des dieux; comment n'ont-ils pas pensé de combien doit être plus beau Celui qui les a faits et qui est le Père de la beauté[1]? »

Avant de quitter la Belle Jardinière, il est intéressant de la rapprocher encore de la Vierge au Chardonneret et surtout de la Vierge de Taddeo Taddei. Ces dernières Vierges sont en effet comme le mélodieux prélude de la mélodie par excellence. Il n'y a, pour ainsi dire, de différence entre ces trois tableaux que l'accentuation particulière, qui rattache les deux premiers à la période d'éducation, et qui fait du dernier une œuvre nouvelle et absolument magistrale. Dans la Vierge de Taddeo Taddei, Raphaël se montre encore préoccupé des maîtres auxquels il veut dérober le secret de leur charme. Il couvre, il est vrai, cet effort

1. Bossuet, t. X, p. 374.

d'assimilation sous le voile d'une véritable originalité; mais on sent qu'il ne s'appartient pas d'une manière absolue, et l'esprit ravi n'est pas tout à fait convaincu. De même dans la Vierge au Chardonneret, Raphaël rappelle encore les traditions pleines de grâce au milieu desquelles il vient de se retremper à Pérouse. Néanmoins dans cette peinture il prend davantage possession de lui-même, et dans l'enfant Jésus surtout, il s'élève à une hauteur où lui seul peut monter. Vient enfin la Belle Jardinière, où, dominant à la fois la nature et l'art, il apparaît lui seul, avec les dons exquis de son génie.

On a beaucoup discuté sur la date précise qu'il faut attribuer à cette peinture. Plusieurs analogies la rapprochent de la Mise au tombeau, et, au verso même du dessin que nous avons étudié, on trouve quelques ébauches qui ont dû servir au tableau peint pour Attalante Baglioni. Donc Raphaël s'occupait en même temps de ces deux compositions. En outre, si l'on compare entre elles ces deux œuvres, on reconnaît que la chevelure du petit S[t] Jean-Baptiste est traitée de la même manière que celle de Joseph d'Arimathie, que l'esprit qui préside à ces deux ouvrages a la même élévation, que les têtes respirent le même sentiment, la même âme. Dès lors, la Mise au tombeau étant de l'année 1507, il faut admettre que cette même date convient aussi à la Belle Jardinière. Raphaël, qui a écrit son nom RAPHAELLO. VRB. sur la bordure de la robe de la Vierge, a mis également-

ment la date de son œuvre sur la bordure du manteau; mais cette date, les uns la lisent MDVII, et les autres MDVIII. Les partisans de ce dernier millésime (1508) s'autorisent surtout de Vasari. D'après l'auteur de la *Vie des peintres*, le Sanzio aurait peint la Belle Jardinière pour un gentilhomme siennois, Messer Filippo Sergardi, qui devint, sous Léon X, clerc de la chambre du pape. En partant pour Rome en 1508, Raphaël, n'ayant pas achevé son tableau, aurait chargé Ridolfo Ghirlandajo de peindre la draperie bleue du manteau de la Vierge. Cependant Vasari n'est point aussi explicite que le trouvent ses commentateurs. Il dit en effet : *Ed intanto fece un quadro, che si mandò in Siena, il quale nella partita di Raffaello rimase a Ridolfo del Ghirlandaio, perch'egli finisse un panno azzurro che vi mancava*[1]. Mais rien là ne spécifie d'une manière certaine quelle fut la peinture à laquelle Ridolfo mit la dernière main. Et quand même il serait prouvé que c'est la Belle Jardinière que Ghirlandajo eut à terminer, je crois encore que la date de 1507 devrait être maintenue, et voici pourquoi : c'est qu'il n'est aucune preuve matérielle qui puisse prévaloir contre l'œuvre elle-même. Les textes se commentent ou s'altèrent, les signatures et les dates sont souvent douteuses ou apocryphes, mais le style est inaltérable, et pour qui sait voir il n'y a pas deux manières de le juger. Or, le style de la Belle Jardi-

1. Vasari, t. VIII, p. 12.

nière appartient à l'année 1507 et non pas à l'année 1508. Quand on considère avec attention et toutes preuves en main l'œuvre de Raphaël, on constate incessamment et à n'en pouvoir douter des dissemblances, qui sont toujours des progrès, jamais des apostasies, et qui se produisent graduellement, non-seulement d'année en année, mais de mois en mois, presque de jour en jour. Jamais Raphaël, après avoir fait un pas en avant, ne revient en arrière. C'est là une vérité incontestable pour quiconque a étudié le Sanzio. Dès lors il est inadmissible que, après avoir peint la Vierge de la maison Colonna au commencement de 1508[1], Raphaël ait peint ensuite la Belle Jardinière. La Belle Jardinière résume tous les progrès accomplis, toutes les conquêtes faites successivement par Raphaël à Urbin, à Pérouse et à Florence. La couleur et le dessin, tout s'accorde délicieusement en elle. Naïve, candide, touchante au point de vue de la foi et sans affectation au point de vue de la vérité pittoresque, belle de son innocence et de sa grâce pudique, semblable aux fleurs des champs dont elle est entourée, on peut la regarder comme l'expression la plus achevée de cette science acquise dans le commerce de la nature et dans la fréquentation des maîtres. Elle démontre surtout un sentiment personnel, toujours nouveau quoique toujours identique à lui-même, et contenu encore dans les limites un peu resserrées de

1. V. dans ce volume, p. 71.

la tradition religieuse. La Vierge de la maison Colonna, au contraire, marque une tentative très-décidée d'émancipation; elle se dérobe à la règle, elle échappe presque à la réalité. Tout à l'heure l'Ombrie ne suffisait plus à Raphaël; voilà maintenant la Toscane dont les horizons lui semblent trop étroits. Il aspire vers quelque chose de plus grand, de plus vaste, et, avant de reculer les limites de la tradition, avant de remonter aux sources, il rêve, il imagine, au risque de se perdre au milieu des chimères. Devant la Belle Jardinière la paix pénètre profondément dans l'âme; devant la Vierge Colonna la fièvre de l'inconnu s'empare de l'esprit, et, sans le troubler, le saisit et l'entraîne. Raphaël, dans le premier de ces tableaux, se contente encore du Dieu de son enfance; il est visible, dans le second, que ce Dieu ne lui suffit plus, et que, sans en renier l'image, il cherche à en agrandir l'idéale vision. Ainsi la Belle Jardinière doit avoir précédé la Vierge de la maison Colonna; c'est, par conséquent, la date de 1507 et non celle de 1508 qui convient à cette peinture. Que la draperie bleue, si l'on veut, trahisse une autre main; que les extrémités des figures, les pieds de la Vierge surtout, n'aient point été terminées, je l'admets volontiers. Cela prouvera seulement que Raphaël, surchargé déjà de travaux, en conduisait plusieurs en même temps, qu'un tableau nouveau lui faisait laisser quelquefois un tableau déjà commencé, et que plusieurs mois pouvaient se passer sans qu'il trouvât le temps de revenir à l'ou-

vrage qu'il avait abandonné. Il est donc possible que Ridolfo Ghirlandajo ait eu à terminer en 1508 une peinture conçue, presque achevée, déjà même signée par Raphaël en 1507. Cette date n'en demeure pas moins la vraie, la seule qui réponde à l'étude du tableau. En rapprochant la Belle Jardinière de la Vierge au Chardonneret et de la Vierge de Taddeo Taddei on peut établir avec rigueur la suite et la filiation de ces œuvres, dont la logique est aussi admirable que la beauté[1].

LA VIERGE AU VOILE

La Vierge au Voile est contemporaine de la Belle Jardinière et il est probable qu'elle appartient également à la fin de l'année 1507. Malheureusement de grandes incertitudes entourent ce tableau. On le voit partout, et il n'est véritablement nulle part. On ne

1. Le tableau de la Belle Jardinière est cintré par le haut et les figures y sont à peu près de grandeur naturelle. Il fut vendu à François Ier par le gentilhomme siennois pour lequel Raphaël l'avait peint, et il est maintenant au musée du Louvre. Il nous est parvenu dans un bon état de conservation. Cependant on remarque dans le corps de l'enfant Jésus plusieurs repeints qui ont repoussé et qu font taches.

peut en effet reconnaître la main de Raphaël, ni dans le tableau de M. Brocca, ni dans celui du prince Esterhazy, ni dans celui du roi de Hollande, ni dans plusieurs autres, qui tous répètent la même composition[1]. Si ces peintures ne se ressemblaient que par l'agencement des personnages, si elles différaient seulement les unes des autres par quelques parties accessoires, on pourrait admettre que Raphaël, après avoir dessiné cette Vierge, n'a pas eu le temps d'en faire un tableau, et que des artistes anonymes, plus ou moins voisins du maître, se sont servis de son carton. Mais cette hypothèse semble inadmissible. D'une part, le carton original, qui est à Florence dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, se borne à l'indication des trois figures, et l'on n'y trouve rien qui présage ce que sera le fond, l'accompagnement obligé de ces figures. D'autre part, tous les tableaux exécutés d'après ce carton présentent un fond de paysage absolument identique. Donc tous ces tableaux dérivent non-seulement du même carton, mais aussi du même tableau, qu'ils ont religieusement copié dans ses moindres détails. Tâchons de pénétrer jusqu'à Raphaël, en nous aidant des diverses peintures qui ne sont que les reproductions d'une œuvre originale aujourd'hui perdue, et en nous servant

1. Il faut rappeler surtout les tableaux du comte Bailli de Tatitsceff, de lord Grosvenor à Londres, du duc de Marlborough à Blenheim, etc.

aussi du carton qui donne les éléments de la pensée du maître.

Nous sommes toujours au milieu de la campagne. La Vierge a étendu un linge blanc sur l'herbe fleurie, et sur ce linge elle a couché son Fils endormi. Posant ensuite sur une pierre une draperie protectrice, elle a appuyé sur cette draperie la tête de l'Enfant. Puis s'agenouillant et agenouillant avec elle le petit St Jean, elle soulève le voile qui couvrait le Sauveur et contemple ses traits avec admiration, tandis que le fils d'Élisabeth se tourne vers nous et nous convie aussi à ce divin spectacle. Voilà un sujet de tableau que la Renaissance avait maintes fois traité à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, et que les maîtres florentins avaient adopté avec une prédilection particulière. Raphaël, à Florence, l'essaye à son tour; et bientôt à Rome il reprendra cette pensée, en lui imprimant sa forme parfaite et définitive [1]. Le calme, le recueillement, le bonheur porté jusqu'à l'extase, tels sont les éléments principaux d'une pareille peinture. En présence du sommeil de Jésus, tout se doit apaiser dans la nature et dans l'homme, tout se doit recueillir dans un sentiment de silence et d'amour.

Jésus donc repose à terre, plutôt assis que couché, vu presque de face, la tête un peu renversée en arrière et penchée de côté sur l'épaule droite, que relèvent le

1. V. plus loin, dans ce même chapitre, la Vierge au Diadème.

coude et le bras appuyés sur la draperie[1]. Cet Enfant, considéré tour à tour dans les tableaux de Milan[2], d'Amsterdam[3], de Pesth[4], de Blenheim[5] et de Londres[6], montre la réalité interprétée avec une supériorité incontestable, mais ne donne pas ce quelque chose de divin qui saisit spontanément dans les œuvres que Raphaël a marquées de son empreinte personnelle. On voit là un *Bambino* dont on ne saurait nier la beauté, mais devant lequel la notion de l'idéal ne domine pas le sentiment de la nature. Les traits n'ont pas cette grande poésie que le pinceau seul de Raphaël peut exprimer. Dans le carton même, ils se tiennent encore trop voisins du fait naturel et vivant, pour faire pres-

1. La main gauche pend naturellement le long du corps. Les jambes sont écartées.

2. Le tableau de M. Brocca est d'une belle couleur. On croit y reconnaître, à travers l'imitation de Raphaël, quelque chose des habitudes et du charme particulier de l'école lombarde. L'expression des têtes est un peu indécise et molle. La couleur est harmonieuse, chaude, et d'aspect général un peu rouge. Ce tableau, qui a été rond et qui est maintenant carré, a été acheté, en 1822, à Barcelone, par M. Brocca, ancien consul de Portugal. M. Brocca a fixé sa résidence à Milan depuis de longues années déjà.

3. Cette copie se trouvait dans la galerie de Lucien Bonaparte, d'où elle passa dans celle du roi de Hollande. Elle est sur un panneau circulaire d'un mètre environ de diamètre.

4. Cette peinture a poussé au noir. Elle était à Vienne, et appartient maintenant à la ville de Pesth, à laquelle le prince Esterhazy a donné sa galerie en 1865.

5. Chez le duc de Marlborough. Cette copie a également poussé au noir.

6. Dans la galerie du marquis de Westminster.

sentir ce qu'ils seront dans le tableau du maître. Ce qui manque ici, c'est ce rayon d'immatérielle beauté dont le peintre a sans doute éclairé son œuvre définitive. Le corps n'a pas non plus cette légèreté surnaturelle que nous rencontrerons bientôt dans un autre tableau, où Raphaël est lui-même, exclusivement et sans intermédiaire[1]. L'abandon des membres, le repos des muscles détendus, le sommeil qui dérobe la matière à la fatigue de la vie, tout cela d'ailleurs est bien rendu. Mais n'oublions pas que, dans cet enfant, c'est Jésus qu'il faut voir; et que, dans le sommeil de Jésus, il importe de montrer l'esprit qui veille et qui transforme tout autour de lui.

La Vierge est agenouillée devant son Fils, ou plutôt à côté de son Fils; car, pour se porter vers lui, elle imprime à sa poitrine et à sa tête un mouvement qui les incline à gauche, tandis que, dans sa position naturelle, toute la figure devrait être tournée vers la droite. De la main gauche Marie presse contre elle le petit S[t] Jean, et de la main droite elle soulève le voile qui protége Jésus. Que de tendresse dans l'une de ces mains, et dans l'autre que de précautions! La tête est doucement penchée. Le front est limpide. Les yeux abaissés sont pleins d'admiration. La bouche est silencieuse et fervente. Toute la physionomie respire le calme et le recueillement. Les cheveux, d'un blond doré, sont simplement séparés en bandeaux et

1. V. au musée du Louvre, la Vierge au Diadème.

presque entièrement cachés par le manteau bleu, qui descend du sommet de la tête sur les épaules et enveloppe tout le bas de la figure. La robe, d'un rouge pâle, dégage le cou et s'attache par devant; elle recouvre une tunique jaune qui paraît sur le haut de la poitrine et sur le bras droit[1]. On reconnaît dans ces peintures[2] l'influence directe de Raphaël. La candeur divine et la grâce toute spontanée qui se retrouvent à des degrés divers dans le carton et dans les différents tableaux lui appartiennent en propre. Nul autre n'a montré avec cette poésie claire et sereine que la pudeur est la vertu essentielle de la femme et le charme nécessaire de sa beauté. « La grâce qui surpasse toute grâce, c'est la femme sainte et pudique... *Gratia super gratiam, mulier sancta et pudorata*[3]. »

Le petit St Jean, qui se presse avec tant de bonheur contre la Vierge, porte aussi, à n'en pouvoir douter, la marque du génie de Raphaël. Le jeune précurseur, agenouillé près de Marie, adopté par elle, aimé par elle comme un autre fils et doublement heureux de cet amour et de cette adoption, tourne sa tête de face vers le spectateur, le regarde, lui sourit, et, désignant Jésus, semble dire : « Voici l'Agneau de Dieu, voici Celui qui ôte les péchés du monde... »

1. La manche de la robe rouge ne vient que jusqu'au coude. Du coude au poignet se voit la manche de la tunique jaune.

2. Nous parlons des différents tableaux de la Vierge au Voile que nous avons mentionnés déjà.

3. Eccli., XXVI, 19.

Toute cette figure est charmante de vivacité naturelle. C'est la main droite qui se tend vers Jésus, la gauche s'appuie familièrement sur le genou de la Vierge. Le corps est presque nu. La toison traditionnelle forme plutôt sur la poitrine une écharpe qu'un vêtement. Les traits sont ouverts, intelligents, enjoués, et font naître l'idée de la force... Chose remarquable! Quand on considère les différents tableaux qui répètent celui de Raphaël, c'est le petit St Jean qui est dans tous la partie vraiment lumineuse, celle qui reflète avec le plus d'évidence la pensée du maître. Puis c'est vers la Vierge que se porte l'admiration. Enfin l'enfant Jésus, véritable centre d'attraction religieuse, est la partie la plus faible, celle que l'on voit avec le plus d'indifférence. Ainsi l'on a foi dans le précurseur, on croit en la Vierge et l'on doute devant Jésus. C'est une impression inverse de celle qu'on devrait ressentir. Cette inconséquence prouve que tous ces tableaux ne sont que les copies d'une peinture originale dont la beauté nous échappe, et dans laquelle la hiérarchie pittoresque doit être subordonnée à la valeur morale. Cela démontre en outre que la pensée de Raphaël est d'autant plus insaisissable qu'elle s'élève davantage. Des artistes secondaires la peuvent reproduire encore quand elle ne s'adresse qu'à l'homme; ils ont peine à se l'approprier quand elle monte jusqu'à la Vierge; elle leur devient tout à fait inaccessible quand elle tend vers le Sauveur. Il ne suffit pas de la conception, du dessin, du carton même de Raphaël, il

faut aussi sa main pour révéler cet enfant, qui sera le Christ et qui bientôt dira à son Père : « Vous n'avez point voulu de victime ni de sacrifice pour le péché, mais vous m'avez approprié un corps, et alors j'ai dit : Me voici pour faire, ô Dieu ! votre volonté. »

Le fond de ces tableaux présente un de ces paysages dont les moindres détails sont en parfait accord avec le sentiment général de l'œuvre. Tout y est calme, frais, recueilli, silencieux, d'une douceur pénétrante. Derrière les premiers plans de verdure, quelques arbres élèvent dans l'air leurs silhouettes élégantes. A droite et à gauche, des collines aux pentes douces s'inclinent vers la vallée qui s'étend au centre. On aperçoit d'un côté les murailles discrètes et tranquilles d'un cloître; tandis que de l'autre côté s'étagent les toits variés d'une petite ville. Toutes ces lignes, toutes ces combinaisons aériennes ont un grand charme parce qu'elles sont simples. Déjà le jour baisse et bientôt il aura disparu. La Vierge découvre, comme une aurore nouvelle, le corps de son divin Fils. On ne se lasse pas de regarder ces paysages où Raphaël a rassemblé, autour de la Mère du Verbe, toutes les promesses du printemps. L'usage d'associer le culte de la Vierge au réveil de la nature est tellement dans l'esprit de l'Évangile qu'il avait pris possession de la poésie chrétienne avant que la peinture ne l'eût définitivement adopté. C'est ainsi que sur un vieux chapiteau de l'abbaye de Cluny, on voit une figure de

Vierge entourée d'une auréole sur laquelle on lit :

Ver primos flores, primos adducit honores.

« Le printemps ramène les fleurs et les premiers honneurs. » Mais quelque splendide que soit la nature, elle n'est jamais la beauté même, pas plus qu'elle n'est le bonheur; elle n'en est que l'accompagnement. La beauté, le bonheur, sont dans le groupe idéal dont la Vierge est le centre et dont la lumière est Jésus. Voilà surtout ce qu'il y a de ravissant dans ces Vierges au Voile, qui ne sont cependant que le reflet d'une œuvre première, sans doute à jamais perdue. A l'harmonie dont elles nous enveloppent, on sent que le christianisme n'est que miséricorde et amour. Raphaël le savait bien, lui dont la sérénité n'était altérée ni par la colère ni par la dispute. « Les passions des hommes ont si souvent défiguré le doux visage de l'Évangile, que ceux du dehors s'y trompent, et que, dans l'impuissance où ils sont de démêler ce qui est de Dieu et ce qui est de l'homme, ils rejettent le tout. Mais s'ils savaient s'éloigner de l'homme et s'approcher de Dieu, quitter les vains bruits des disputes et aller vers le centre où tout se calme, où tout se pacifie dans l'ordre, ils connaîtraient combien il est vrai de dire que le christianisme est dans l'amour[1] ! »

1. L'abbé Henri Perreyve.

LA VIERGE DE LA GALERIE ESTERHAZY

(A Pesth, en Hongrie).

Parmi les œuvres appartenant à l'année 1508 et marquant la fin du séjour de Raphaël à Florence, il en est une encore qui se rattache directement à notre sujet, et qui, malgré sa très-petite dimension[1] et quoique restée à l'état d'ébauche, n'en mérite pas moins d'être étudiée. Peu de peintures en effet offrent un intérêt plus vif au point de vue de l'inspiration et de la verve heureuse dont elles font foi. Jamais peut-être Raphaël n'a montré avec plus de bonheur l'inclination du Fils de Marie pour le fils d'Élisabeth. Nulle part l'enfant Jésus ne se livre plus spontanément; nulle part le précurseur n'est plus touché de l'amour divin; nulle part enfin la Vierge, placée entre Dieu et l'homme, ne paraît plus heureuse. L'élan du Verbe, la tendresse de la Vierge, le respect et la douce confiance de St Jean sont admirablement rendus. Dieu parle dans cette peinture, et il est impossible de ne pas l'entendre.

La Vierge, vêtue du voile blanc, de la robe rouge et du manteau bleu traditionnels, est à genoux devant

1. Ce tableau a une hauteur d'environ vingt-huit centimètres et une largeur de vingt-deux.

son Fils. Elle l'a assis sur un tertre, après avoir jeté sur ce tertre un pan de draperie. Le corps incliné à droite, elle soutient l'Enfant de ses deux mains, et tourne la tête du côté opposé, vers S[t] Jean, qui s'est agenouillé aussi en présence de Jésus. Les traits du visage expriment le ravissement en même temps que la soumission. Elle voit, elle entend le Verbe de Dieu; elle le garde dans son âme en même temps qu'elle le presse dans ses bras, et l'amour débordant de son cœur, ses yeux s'abaissent avec tendresse vers le précurseur. « Quand ce qui est sacré dans l'âme de la Mère répond à ce qui est sacré dans l'âme du Fils, leurs âmes alors s'entendent et se comprennent[1]. » Cette pensée trouve ici son application, car un sentiment identique provoque le mouvement de la Vierge et l'entraînement de Jésus vers S[t] Jean. Jésus veut s'échapper des bras de sa Mère et s'élancer vers le précurseur; et Marie, s'associant à la vocation de son Fils, se porte également vers S[t] Jean. Or, S[t] Jean, c'est l'humanité. La Vierge, par l'humilité, par l'amour, nous rapproche de Jésus, fils unique de Dieu; et Jésus, en nous adoptant comme ses frères, nous donne droit à l'héritage de son Père. Le propre caractère de la puissance divine dans la nouvelle alliance, c'est de faire sentir sa vertu par sa faiblesse même. L'infinie perfection étant inaccessible à l'homme est descendue jusqu'à lui; mais, avant de le convaincre par

1. Jean-Paul Richter.

la bouche du Christ, elle a voulu le charmer par la grâce d'une vierge et lui sourire par les lèvres d'un petit enfant. Dans le tableau de la galerie Esterhazy, le précurseur prend, au nom de l'éternité, possession du Sauveur, et sa première relation avec Jésus se forme par l'intermédiaire de Marie. Ainsi s'établit pour la Vierge la fonction qu'elle garde dans l'Église... Jean-Baptiste se tient donc incliné sous le regard de Jésus. Il écoute ses premières paroles. Le genou gauche posé à terre et la tête penchée sur l'épaule droite, il presse de ses deux mains contre sa poitrine une petite croix et une légende, sur laquelle ses yeux se fixent avec une dévotion naïve... Enfin la campagne, avec ses vastes perspectives, s'étend au fond de ce tableau. A gauche, on voit des constructions que la ruine a déjà atteintes. A droite, les horizons conduisent aux cimes lointaines. Terre et ciel, tout s'éclaire instantanément sous le rayonnement du groupe divin.

La Vierge de la galerie Esterhazy a déjà la valeur d'un tableau et conserve encore le prestige d'une œuvre de premier jet. Quand on ne connaît pas cette peinture, on peut en prendre une idée dans le dessin de la collection des Offices à Florence[1]. Ce dessin, presque de la dimension du tableau, est fait avec une plume maniée d'une main sûre, hardie, magistrale. On dirait qu'une pensée subite et irrésistible s'est produite

1. Ce dessin a été photographié par M. Alinari.

ainsi d'un seul jet. Cependant tout y est arrêté avec une sécurité trop complète pour que d'autres études n'aient pas servi de préparation à celle-ci. Chez Raphaël, la volonté fait partie du génie. Quand l'artiste est visité par l'inspiration, le sentiment de sa force se développe soudainement en lui. Mais s'il est fort, c'est parce qu'il est libre, et il n'est libre qu'à la condition de pouvoir se tromper. Or, Dieu a donné à l'homme une garantie pour s'égarer le moins possible, c'est la faculté de consulter sa raison. Le génie lui-même, pouvant choisir entre des formes diverses, n'est pas dispensé d'être raisonnable. Dans les arts d'imitation surtout, où les idées doivent être présentées sous une apparence réelle et sensible, le génie, sans la raison, n'est que de la folie. Aussi voit-on Raphaël, tout en obéissant à l'impulsion qui le pousse, faire un appel constant à la réflexion, et prouver sa liberté en même temps que sa puissance. Dans le dessin des Offices, tout est mûrement réfléchi, irrévocablement fixé. La Vierge a la désinvolture aisée, à la fois pleine d'abandon et de retenue, que nous lui avons vue dans le tableau. L'enfant Jésus s'élance et se livre avec la même vivacité. Le petit S[t] Jean a pris également possession de sa ferveur et de son recueillement définitifs. La silhouette de ces trois figures se détache avec une précision que l'inspiration domine, mais que la raison commande aussi. Tout est trouvé déjà, parce que chaque partie a été antérieurement cherchée. Les mouve-

ments sont d'une justesse irréprochable ; chaque membre a le geste qui lui convient, chaque muscle sa fonction déterminée. L'agencement de ce groupe, la combinaison des lignes qui le composent exercent une séduction qui ne laisse pour ainsi dire pas de place à l'analyse. On est ravi, et l'on voudrait tout oublier dans ce ravissement. Mais que de science, que de méditations, que de travail pour arriver à ces formes qui semblent couler d'elles-mêmes sous une plume inspirée! Comme on sent la nature dans chacun de ces corps si nettement accentués! Comme on comprend la pensée dans chacun de ces visages rapidement ébauchés, et quelle étrange vivacité dans la lumière morale qui rayonne de ces yeux encore enveloppés de ténèbres apparentes!... On ne saurait trop insister sur les dessins des maîtres, et surtout sur les dessins de Raphaël. Il faut les regarder souvent, y revenir sans cesse. Les croquis les plus élémentaires ont une grande valeur, parce qu'ils sont une preuve vivante, irrécusable, des efforts successifs d'un génie qui avance promptement, mais sans hâte, vers la perfection. Un tableau ne peut donner avec la même vivacité cette impression première. Elle y est souvent obscurcie par l'habileté, et quelquefois il arrive que l'exécution prend le pas sur l'idée. Dans ses dessins, l'artiste ne travaille encore que pour lui; il est seul à seul avec sa pensée, les murmures de la foule ne troublent pas le silence du sanctuaire. Une plume, un fusain, un pinceau trempé d'encre et de blanc,

tout lui est bon pour rendre vivement ce qu'il éprouve avec intensité. Vivons donc dans l'intimité de ces précieuses ébauches. Elles révèlent Raphaël lui-même dans ce qu'il a de plus particulier, de plus secret, de plus intime. Elles le montrent vivant, pensant, agissant, aimant, luttant sans défaillance et triomphant avec simplicité[1]. La Vierge de la galerie Esterhazy, qui n'est presque qu'une esquisse peinte, porte en elle une de ces émotions vives et fraîches qu'il importe de recueillir et de méditer.

Ce précieux tableau était encore, au commencement du dix-huitième siècle, dans la maison Albani. Le pape Clément XI, renfermant ce trésor dans un riche écrin, l'offrit à l'impératrice Élisabeth d'Autriche[2], qui écrivit de sa main la notice suivante, collée derrière le panneau : « Ce tableau de Vierge de Raffaël d'Urbino, conjointement avec la boîte garnie de pierres précieuses, m'a été offert en présent par le pape Albany. — (signé) Élisabeth[3]. » Cette Vierge

1. Raphaël est revenu souvent, dans ses dessins, sur ce même sujet, en le variant sans cesse. — La collection de Windsor possède une belle étude lavée et rehaussée de blancs, dans laquelle la Vierge tient l'Enfant debout sur ses genoux, tandis que St Jean-Baptiste, debout à côté de Marie, déroule une légende que lui présente l'enfant Jésus. C'est déjà presque un petit tableau, et le sentiment en est charmant... On pourrait multiplier les exemples, en les prenant dans les principales collections de l'Europe.

2. Femme de l'empereur Charles VI.

3. Cette notice est écrite en allemand.

fut ensuite donnée, comme une faveur spéciale, par Marie-Thérèse à Wenceslas-Antoine prince de Kaunitz, et peu de temps après elle entra chez les Esterhazy. Elle fit alors partie de la galerie du Garten-Palast de Vienne, où nous l'avons vue encore il y a quelques années, mais qu'elle a quittée depuis 1865 pour aller à Pesth[1]. Ainsi cette œuvre aimable, née, dans un éclair de génie, sur les rives de l'Arno, est venue à Rome, où un pape des Albani l'a livrée, pour les combinaisons de sa politique, à un empereur de la maison de Habsbourg. Elle avait pris sa place dans le cycle de peintures merveilleuses qui est la gloire de la Péninsule, et un pontife italien l'a vendue aux ennemis de l'Italie. Puis, des mains d'un ministre autrichien elle est passée dans cette famille magyare des Esterhazy Galantha qui prétend descendre d'Attila, et la voilà maintenant reléguée, presque inaccessible aux arts, en pleine Hongrie, sur les bords du Danube, vis-à-vis des batteries menaçantes des forteresses de Bude. Image de concorde et de paix, puisse-t-elle devenir un gage d'alliance, et faire triompher l'éternelle justice, jusque sur ces rives lointaines et sans cesse agitées[2].

1. En 1865, nous l'avons dit (p. 180), le prince Esterhazy a donné sa galerie à la ville de Pesth.

2. Une copie ancienne de la Vierge de la galerie Esterhazy appartenait à M. Wendelstadt, inspecteur de l'Institut de Staedel, à Francfort-sur-Mein. Après la mort de M. Wendelstadt, ce tableau resta quelque temps chez sa fille, Mme de Hoffstadt, et il fut acheté

LA VIERGE DE LA MAISON D'ALBE

(Dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg).

C'est de **1510** à **1512** que furent peintes la Vierge d'Albe, la Vierge de la maison Aldobrandini, et la Vierge au Diadème. Raphaël était à Rome depuis plusieurs années déjà. Tout en peignant les fresques du Vatican il songeait à la Vierge, à l'enfant Jésus, au petit S[t] Jean, et rêvait pour la beauté une éternelle alliance avec la foi.

La Vierge de la maison d'Albe nous ouvre les perspectives de la campagne romaine. Marie, assise à terre, lisait, tandis que sur elle reposait l'enfant Jésus. Tout à coup le fils d'Élisabeth accourt, les mains chargées de fleurs, et se prosterne devant le Sauveur. Mais Jésus, sans regarder les fleurs, sans regarder non plus sa Mère, s'empare de la croix de roseau que porte aussi le précurseur, et l'élevant d'un geste souverain, la montre comme le signe triomphant du monde régénéré. La Vierge alors abandonne son livre, et, tout en se penchant vers S[t] Jean, fixe sur la croix ses yeux

en 1864 par le comte de Luckner. — On voit également dans la galerie des Offices, à Florence, un tableau qui ne contient que la Vierge et l'enfant Jésus, mais dans lequel un artiste inconnu s'est évidemment inspiré de la peinture de Raphaël.

remplis d'appréhensions et d'amour. Il est difficile d'imaginer une conception qui soit à la fois plus simple, plus recueillie, plus lumineuse, plus douce, plus ravissante et plus religieuse.

En comparant les premières Vierges peintes à Rome par Raphaël avec celles qui marquent la fin de son séjour à Florence, on est frappé par un remarquable contraste. Les dernières Vierges florentines, la Vierge Colonna[1] surtout et la Vierge de la galerie Esterhazy[2], trahissent de nouvelles aspirations qui ont laissé leur trace avec une vivacité presque brûlante dans l'œuvre du maître. Raphaël est tourmenté du désir de l'inconnu. Il n'est pas encore entré définitivement dans sa voie. Urbin, Pérouse, Bologne, Florence même ne lui suffisent plus. La placidité de la jeunesse fait place aux ardeurs de la virilité. Il comprend ce qui lui manque, et il ignore ce qu'il lui faut. Sa vocation le pousse en avant, mais il ne sait pas où elle le mène, et il se hâte vers un but mystérieux. A Rome, le voile tombe, la lumière brille, le mystère disparaît; Raphaël voit clairement où il va, et un grand calme se fait en lui. Ce calme dans la beauté, cette sérénité dans l'harmonie, qui font défaut aux dernières Vierges florentines, on les trouve à un haut degré dans la Vierge de la maison d'Albe, et l'on reconnaît en même temps que l'impression morale, pour être différente de

1. V. dans ce volume, p. 71.
2. V. dans ce volume, p. 187.

ce qu'elle était précédemment, n'en est pas moins puissante. C'est le groupe divin qui prend d'une manière absolue, sans exclusion, sans système, possession de l'art tout entier. Devant ce tableau, comme en présence de la Dispute du Saint-Sacrement et de l'École d'Athènes, on sent le souffle de l'esprit nouveau qui ranime et rajeunit les antiques traditions; on saisit les raisons d'une alliance entre la beauté classique et le sentiment chrétien, et l'on voit avec quelle complaisance la nature, interrogée par l'art, se prête à cet accord. Ainsi, sous la limpide image de la Vierge comme au milieu des *Stanze,* la Renaissance se montre avec son grand caractère d'humanité, de tolérance, surtout de bonté; et les efforts poursuivis depuis Giotto par de longues et laborieuses générations arrivent enfin avec Raphaël au but vers lequel ils tendaient.

La Vierge de la maison d'Albe [1] fut peinte on ne sait pour qui. Elle passa dans les États napolitains sous le pontificat de Clément VII, et fut placée dans l'église des Olivétains, à Nocera de' Pagani, par les soins de Paolo Giovio, évêque de cette ville. Puis on la retrouve à Naples en la possession du marquis del Carpio [2], et ensuite à Madrid dans la maison d'Albe, dont elle a pris le nom et où elle était encore à la fin

1. C'est un tableau circulaire dont le diamètre est de $1^{m},10$ environ.

2. Vice-roi de Naples, qui l'acheta mille *scudi.*

du siècle dernier[1]. La galerie d'Albe contenait également une ancienne copie de ce tableau. En 1801, la duchesse d'Albe, étant tombée malade, légua à son médecin l'original ainsi que la reproduction, et mourut peu de temps après. On soupçonna un empoisonnement, et il fallut l'intervention du prince de la Paix pour obtenir la liberté du médecin, qui donna la copie de Raphaël à son libérateur, et vendit le tableau original au comte de Burcke, ambassadeur de Danemark à Madrid. Le comte de Burcke passa ensuite en Angleterre et céda, moyennant 4,000 livres sterling (100,000 francs), la Vierge d'Albe à M. Coesvelt de Londres. Enfin en 1836, M. Labentsky, conservateur de la galerie de l'Ermitage, acheta cette Vierge pour le compte de l'empereur de Russie et la paya 14,000 livres (350,000 francs)[2]. Cette Vierge, née en pleine campagne de Rome, habituée aux chauds rayons du soleil italien, la voilà reléguée tout au fond de l'Europe, au milieu des glaces de la Russie du Nord. Si on veut la voir désormais, c'est à Saint-Pétersbourg qu'il faut aller. Vainement on croirait la connaître en regardant les copies contemporaines qui en ont été faites : toutes celles qu'on trouve à Rome dans la galerie Borghèse, à Londres dans la collection de lord Dudley, à Berlin

1. C'est là que dom Ant. Conca la vit et la décrivit. (V. *Descrizione della Spagna,* Parma, 1793, t. I, p. 236.)

2. Une partie de la galerie de M. W. G. Coesvelt passa alors en Russie.

chez le comte de Wyllich et Lotum[1], etc., sont insuffisantes. Le carton de la sacristie de Saint-Jean-de-Latran[2] est lui-même dans un tel état qu'il ne saurait davantage donner une idée du tableau. Les admirables dessins du musée de Lille et de la collection Albertine sont les seuls documents utiles à consulter; Raphaël y a mis toute la verve de son génie. Mais s'ils sont d'un grand secours pour préparer l'esprit à la compréhension du tableau, c'est seulement devant ce tableau même qu'il est possible de comprendre dans toute sa pureté la pensée du maître.

Les croquis rudimentaires qui durent préparer la Vierge de la maison d'Albe sont inconnus, et avec le premier des dessins de la collection Wicar, on se trouve tout de suite en présence d'une idée dont la forme, sans être irrévocable, ne laisse plus que peu de chose à désirer. C'est une étude exécutée à la sanguine, d'une main large et qui n'hésite plus sur ce qu'elle veut exprimer. La Vierge est placée et presque drapée comme elle le sera dans le tableau. Elle est assise à terre, le bras gauche appuyé sur une souche d'arbre et le bras droit tendu vers S[t] Jean, la jambe gauche portée en avant et la jambe droite repliée en arrière. La tête, inclinée sur l'épaule droite, est vue de trois quarts à gauche. Les cheveux sont massés comme

1. Ce tableau est attribué au Fattore (Francesco Penni). Il appartenait au baron Basile, à Naples, et avait été trouvé à Gaëte.

2. Ce carton a beaucoup souffert.

ils le seront dans la peinture. Les traits du visage sont fermes et ont une remarquable intensité d'expression; la poésie qu'ils respirent est tout entière dans l'amour et confine à la douleur. Il est certain que Raphaël a voulu déterminer, dès ce dessin, la valeur religieuse de la Vierge. La position et l'ajustement sont également trouvés. Le bras gauche est arrêté, mais la main qui tiendra le livre est à peine indiquée. Le bras droit, qui s'avance vers S[t] Jean, est encore dans les limbes. La jambe et le pied gauches sont soigneusement étudiés, mais on ne comprend pas bien le mouvement de la jambe droite. Cette figure est déjà tout idéale, et il est possible qu'elle ait été dessinée en dehors des informations directes de la nature. D'autres études, nous l'avons dit, ont dû précéder celle-ci, et d'autres l'ont suivie; mais ce qu'ici Raphaël a cherché et ce qu'il a trouvé avec un rare bonheur, c'est le sentiment moral qu'il voulait répandre sur son œuvre; dans la Vierge particulièrement, ce sont les alarmes de sa tendresse. C'est dans l'intimité d'un pareil dessin qu'on saisit avec le plus de facilité l'âme même de Raphaël. C'est là surtout que le maître dit tout ce qu'il ressent, franchement, sans détour, sous l'inspiration du moment. Dans les œuvres achevées il met moins de spontanéité, plus de lenteur, et c'est parfois aux dépens de l'idée. — Cependant ce dessin laissait encore certaines parties indécises et un peu molles sous la draperie qui les couvre; Raphaël a fait alors intervenir

le modèle vivant. Dans une seconde étude, également exécutée à la sanguine et conservée aussi dans la collection Wicar, il a repris et serré de très-près les détails anatomiques de cette figure de Vierge, en l'isolant cette fois des figures de Jésus et de St Jean. Voulant se rendre compte du mouvement des jambes et du jeu des rotules, il a vêtu son modèle d'une simple tunique qu'il a relevée jusqu'au milieu des cuisses. Il a pu copier ainsi sur le vif les articulations, les tendons, les muscles, et il a accentué, souligné chaque partie avec une énergie presque exagérée. La jambe droite, dont on ne devra voir que le genou, prend alors sa juste position; tandis que dans la jambe gauche aussi, tout, depuis la cuisse jusqu'à l'extrémité du pied, devient d'une précision rigoureuse. Le bras gauche et la main qui tient le livre sont aussi très-scrupuleusement étudiés. Le bras droit, qui s'avance vers St Jean, ne donne lieu désormais à aucune incertitude; quant à la main droite, comme elle ne doit point paraître dans le tableau, elle est seulement indiquée dans le dessin. La torsion du cou et l'inclinaison de la tête ont attiré aussi l'attention du Sanzio. Les traits n'ont plus le sentiment qu'on leur voyait tout à l'heure. Ce sentiment, Raphaël l'a trouvé, il n'y reviendra que pour le revêtir d'une forme parfaite dans le tableau. Ici c'est la nature même fidèlement observée. Les cheveux sont attachés familièrement, sans aucune recherche. Cette femme est de la rac de ces saines et belles filles qui croissent en

plein air à Rome et dans les campagnes environnantes. Aucun doute, aucune inquiétude ne les travaillent. Cependant, bien que dans un semblable croquis Raphaël ait voulu demeurer esclave de son modèle, l'idée qui le possédait est revenue d'elle-même illuminer la réalité, et, sans en dénaturer les lignes, en transfigurer l'image. Le regard est éclatant, la bouche éloquente. Un entraînement plein de vivacité s'empare de cette image et la transporte dans les régions idéales. — On pourrait suivre encore cette même figure à Vienne, dans le dessin de la collection Albertine, et à Rome dans le carton de Saint-Jean-de-Latran. Mais ces deux documents, se trouvant obscurcis par suite des altérations qu'ils ont subies, n'apportent pas des éléments de discussion assez sérieux pour qu'il faille s'y arrêter[1]. Regardons maintenant le tableau.

La Vierge est assise et posée comme on l'a vue dans le second dessin du musée de Lille. Rien n'est changé en elle, si ce n'est que la tête a été un peu redressée, tout en conservant le mouvement qui l'entraîne en avant et l'incline sur l'épaule droite. De cette façon elle ne répétera pas d'une manière identique le

1. Le dessin de la collection Albertine est fait à la plume, puis lavé et rehaussé de blancs. Il a été retouché et coupé en ovale. C'est à peine si l'on y sent maintenant l'esprit de Raphaël. — Le carton de Saint-Jean-de-Latran est de forme carrée et de même grandeur que le tableau. Il est dessiné à la pierre noire et rehaussé de blancs comme le dessin. Il a souffert au point de devenir presque méconnaissable. C'est J. Richardson qui a fait le premier mention de ce carton.

mouvement de la tête de l'enfant Jésus, ce qui amènera de la variété au point de vue pittoresque, et ajoutera une valeur nouvelle au point de vue religieux. Il doit y avoir en effet dans l'amour la même hiérarchie que dans la sainteté. C'est Jésus qui est le foyer de l'amour, et la Vierge est de toutes les créatures la plus rapprochée de ce foyer. Quand Jésus regarde la croix, Marie doit la regarder aussi, mais de plus loin et de façon moins directe, de manière à donner, dans sa soumission même et dans sa retenue, la mesure de la distance qui la sépare du Sauveur. Voilà la nuance indiquée dans le tableau de la maison d'Albe. Les yeux de la Vierge, fixés sur la croix, commandent à l'expression de toute la figure ; ils sont bien ouverts, d'une admirable limpidité, et la bouche leur répond dans un même sentiment de profonde et indéfinissable tristesse. Le visage, d'un ovale un peu court, mais sans rien de massif, garde tous les caractères d'une florissante jeunesse. Le front est haut et pur, bien développé, mais sans rien d'excessif. Les cheveux abondants, d'un blond un peu chaud et visant presque au roux, se relèvent sur les tempes en bandeaux ondés, d'où s'échappent de petites frisures naturelles, qui encadrent les joues et tombent jusque sur le cou. Une écharpe verte, ornée de rayures d'or et d'une large bande bleue, s'enroule au sommet de la tête et descend sur la nuque, où elle se confond avec le manteau. La robe, rose plutôt que rouge, est une simple tunique, amplement taillée et flottant librement

sur la poitrine[1]. Le manteau, d'un bleu clair et bordé d'une petite raie d'or, n'est qu'une draperie jetée sur les épaules et enveloppant les bras[2] et les jambes. Un voile de gaze blanche passe sur le bras gauche et revient jusque sur le livre fermé que tient la main gauche[3]. Il y a bien un reste de raideur dans les plis de cette draperie, et c'est par là que le tableau rappelle encore les habitudes de la jeunesse du maître. A ce signe aussi on juge que la Vierge d'Albe date des premières années du séjour de Raphaël à Rome. Et cependant, que nous voilà loin déjà de l'ajustement des Vierges florentines, de la Vierge de Taddeo Taddei, de la Vierge au Chardonneret et de la Belle Jardinière! L'antiquité a exercé son influence sur la Vierge de la maison d'Albe. Le vêtement qui couvrait naguère la Mère du Verbe comme une simple fille des hommes, fait place à un arrangement idéal. La Vierge, tout en conservant dans son costume l'apparence de la réalité, est drapée déjà comme pour l'apothéose. Un nœud d'étoffe, noué

1. Cette robe ne paraît que sur la poitrine, sur le bras et l'avant-bras gauches. Un pan de draperie rouge, bordé d'un ornement d'or et appartenant également à la robe, traîne à terre à côté du pied gauche, en passant par-dessous le manteau.

2. On ne voit que la main gauche qui tient le livre fermé, l'index de cette main est encore engagé entre les feuillets. Une manche de dessous très-ample, de couleur claire et rabattue sur la draperie bleue, dégage le poignet. Quant au bras droit, il s'allonge vers S[t] Jean, et la main, en se posant sur l'épaule gauche du fils d'Élisabeth, disparaît complétement.

3. Ce livre est relié de vert foncé, avec une tranche jaune.

au-dessus du front, rappelle la coiffure de certaines statues grecques, et donne à cette figure un aspect de grandeur qu'elle n'avait pas précédemment. La *solea*, rattachée sur le pied par d'élégantes bandelettes bleues, est fidèlement aussi copiée sur les marbres antiques[1]. Et qu'on ne voie pas là un indice de révolte, ni même une tentative d'émancipation. Raphaël, en s'inspirant de la tradition classique, ne renie rien de sa vocation chrétienne. Jamais il ne confond ce qui plaît avec ce qui est beau, ou, en d'autres termes, ce qui plaît aux sens et ce qui plaît à l'intelligence. Le beau, dans tous les genres imaginables, est « ce qui plaît à la vertu éclairée[2]. » Toute autre définition est fausse ou insuffisante, et le beau religieux est au-dessus du beau idéal, parce qu'il est l'idéal de l'idéal. Raphaël sait tout cela, ou plutôt, qu'il le sache ou non, c'est lui-même qui nous l'apprend par ses œuvres. Il n'a donc garde, une fois à Rome et en possession d'une plus grande somme de vérité, de vouloir abjurer l'idée simple, virginale, touchante, qui a germé en lui depuis la première heure de sa vie. Il cherche seulement à en agrandir l'expression, à la transporter dans les régions inaccessibles aux petits aspects de la vie, et plus sa conception s'approche de la beauté absolue, plus elle gagne de calme et de

1. La *solea* était une chaussure formée d'une simple semelle destinée à protéger la plante du pied. Elle était attachée au moyen de bandelettes qui se croisaient sur le cou-de-pied.

2. J. de Maistre.

sérénité. La Vierge d'Albe nous pénètre de son inexprimable douceur. En elle, sous les dehors de la grâce, perce le sentiment d'une grande mélancolie, très-délicatement indiquée, mais qui, pour être exprimée de la façon la plus discrète, l'est en même temps avec clarté et avec éloquence. Donc, en prenant une beauté plus grande, la Vierge ne devient pas aux yeux du maître moins humaine et moins émouvante. Il n'y a pas de beauté sans bonté. « Le beau est l'harmonie du vrai et du bien dans une même chose, la splendeur confondue de l'un et de l'autre; et si vous rencontriez un visage où la rectitude des lignes et la grâce des contours fussent parfaites, mais sans une expression de bonté quelconque dans les yeux et les lèvres, ce serait la tête de Méduse. La bonté, il est vrai, peut ne pas arriver jusqu'à la beauté; celle-ci suppose une certaine splendeur, et, en ce sens, la bonté toute seule n'émeut pas jusqu'au ravissement[1]. » C'est cette splendeur que les Vierges de Raphaël ont toutes à des degrés divers. La Vierge d'Albe possède à la fois la bonté et la beauté; voilà pourquoi, sous son calme apparent, elle arrive sans effort à nous émouvoir.

L'enfant Jésus répond de cœur et d'âme à sa Mère. Placé entre S[t] Jean-Baptiste et Marie, il se donne à l'un et tient à l'autre par la nature autant que par la grâce. La jambe droite tendue en avant et la gauche appuyée sur le genou de la Vierge, il passe

1. Lacordaire, *Lettres à des jeunes gens*, p. 213.

un de ses bras[1] sous le bras de sa Mère, et, avançant l'autre bras vers le précurseur, il s'empare de la croix. Penchant en même temps sa tête vers S[t] Jean et le regardant avec bonté, il lui montre l'image du gibet sur lequel il mourra en esclave pour conquérir le monde à la liberté. On voit, on comprend Jésus dans sa divinité : « L'amour est patient, dit l'apôtre, il est doux... » Et le Fils de Dieu apparaît ici plein de douceur, en même temps que d'autorité. Cette figure du Sauveur est toute trouvée déjà dans le dessin du musée de Lille[2]. Cependant la tête, sur laquelle les cheveux sont à peine visibles dans le croquis de la collection Wicar, est coiffée d'une abondante chevelure blonde et bouclée dans le tableau. Les traits du visage, d'une intensité de sentiment surprenante dans le dessin, gagnent encore en beauté pure dans l'œuvre définitive. Le regard plonge profondément dans les yeux de S[t] Jean, et la bouche garde une gravité pleine de douceur et de calme. L'enfant Jésus voit, dans le petit S[t] Jean, tous les hommes pour lesquels il va bientôt donner son sang, et son visage s'illumine d'une expression surhumaine, qui n'est ni la tristesse ni la joie, ni le rire ni les larmes, mais qui est véritablement l'amour. On retrouve sur la face de cet Enfant la même poésie qui rayonne sur la face de sa Mère, mais plus vive et plus saisissante encore dans Jésus que dans Marie. Jésus

1. Le bras gauche.

2. Le bras droit seul, qui s'empare de la croix, n'est pas indiqué dans le dessin de la collection Wicar.

est le fils de la Vierge, mais il est aussi le Fils de Dieu. Que dire encore de la spontanéité du geste et de son irrésistible simplicité; de la manière idéale et savante dont le corps est compris? Raphaël connaît à fond la nature, cela est incontestable; mais la nature seule est impuissante à créer un tel ordre de beauté; il y faut surtout cette idée[1] qui se présentait à chaque instant à l'esprit du maître et à laquelle il s'attachait avec une infatigable persévérance.

Le petit S[t] Jean complète ce tableau. Agenouillé devant la Vierge et devant Jésus, il dépose à leurs pieds sa moisson de fleurs. Tenant de la main gauche l'extrémité de la croix, il lève la tête et les yeux vers le symbolique roseau. La croix, aux mains du précurseur, n'est encore qu'un symbole; elle devient un fait aux mains de Jésus, et le fait même de notre rédemption. La relation qui unit le fils d'Élisabeth au Fils de Marie est charmante ici au point de vue de la forme, et plus charmante encore au point de vue de l'idée. Le cœur de l'homme est un sanctuaire où Dieu a allumé le feu céleste, et jamais ce feu n'a brûlé avec plus de vivacité que dans le cœur de ce petit S[t] Jean. Nulle crainte que dans un semblable foyer la flamme languisse ou s'éteigne, nulle crainte que les liens qui unissent ces deux enfants puissent jamais

1. « ... Je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque excellence, je l'ignore, mais je me donne de la peine pour la posséder. » (*Lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione.*)

se relâcher ni se rompre. « De même que la flamme s'élève en haut, »

Per la sua forma ch'è nata a salire[1],

ainsi, par nature, notre âme tend à monter. Dieu seul, il est vrai, sait nous aimer, nous respecter et nous élever, comme, dans ce tableau, le Sauveur aime, respecte et élève son précurseur. Il respecte en lui sa propre image; il lui communique quelque chose de sa propre beauté, de sa propre grandeur, et le veut associer à son destin. Voilà ce que signifie la croix, tenue en haut par Jésus et en bas par S[t] Jean. On comprend, dans la Vierge de la maison d'Albe, ce mélange d'amour et de respect que Dieu ressent pour l'homme, qui est lui-même un mélange de misère et de grandeur.

Le paysage encadrant le groupe divin de ses lignes grandioses et suaves rappelle cette campagne romaine qui, lorsqu'elle s'est emparée de l'âme, la possède et fait partie de ses plus chères affections. Les prairies des premiers plans, émaillées de petites fleurs blanches et bleues, font songer à ces tapis de verdure odorante, sur lesquels on marche avec tant de bonheur aux alentours de la Ville éternelle. Derrière la Vierge, les plaines ravinées, ondulantes, çà et là coupées de clairières et de bosquets, s'étendent entre les collines et les monts largement découpés. Une

1. Dante, *Purgatorio,* canto XVIII, v. 29.

rivière, dont les eaux reflètent la limpidité du ciel, traverse et rafraîchit cet admirable pays[1]; et le bleu vif des hautes montagnes[2] du fond tranche avec l'horizon, qui pâlit comme au déclin d'un beau jour. On pense de suite à la vallée du Tibre et à tous ces beaux sites, familiers à Raphaël et immortalisés par Poussin. Un air de fête règne sur cette austère nature. L'atmosphère est pure, le jour est radieux, le ciel, où flottent quelques flocons légers de nuages blancs, est d'une grande sérénité, et l'âme ravie voit, dans la lumière du soleil, une image de la lumière divine. En contemplant le calme de ces horizons qui paraissent ne pas finir, on souhaite une vie semblable à cette belle journée.

Ce tableau a beaucoup souffert et n'est presque plus qu'une ruine; mais la fraîcheur de l'idée a triomphé de toutes les altérations. Les dimensions sont très-heureusement choisies : les figures ne sont ni petites ni grandes et n'ont rien de mesquin; matériellement inférieures à la nature et moralement beaucoup plus importantes, elles sont pardessus tout harmonieuses et charmantes. De malencontreuses retouches les ont atteintes et elles sont repeintes en partie; cependant la coloration gé-

1. A droite, quelques maisons rustiques sont paisiblement assises au bord de l'eau; un petit bois leur répond de l'autre côté, et derrière ce bois quelques fabriques se dressent sur un piédestal de verdure adossé à un monticule vert.

2. Ces hautes montagnes sont au centre et à droite.

nérale a conservé sa limpidité. La tête de la Vierge, bien qu'entièrement reprise[1], témoigne encore de sa délicatesse et de sa fraîcheur natives. On comprend la finesse de coloris, la suavité exquise que devait avoir cette figure, et, telle qu'elle est encore aujourd'hui, on s'y attache comme à la pensée du maître. L'enfant Jésus, très-compromis également, n'en demeure pas moins aussi une merveille. Sur ce beau petit corps nu, il y a de la transparence et de la clarté partout, de l'obscurité nulle part; blanc et rose dans les parties claires, blond dans les ombres, la lumière l'enveloppe et le caresse, en mettant en relief les contours et le modelé qui, sans rien de sec, sont d'une irréprochable pureté. Le petit St Jean, plus coloré et plus près de la réalité que Jésus, présente des relations de couleurs tout aussi heureuses. Le ton chaud et presque roux de la chevelure, ainsi que la coloration blonde et fauve de la toison, forment un bel accord avec les chairs, qui sont un peu hâlées. Le paysage enfin, d'une gamme très-douce, complète cette mélodie, dont toutes les notes sont justes et pénétrantes.

Voilà donc une œuvre essentiellement simple, et dans laquelle rayonne la splendeur du grand art. Raphaël arrive tout naturellement au sublime. Il

1. Cette tête est retouchée dans son ensemble, et notamment dans la fente qui la traverse verticalement, en coupant la tempe et la joue gauches. La main gauche a été également retouchée et est devenue lourde. Le pied droit, qui a eu un meilleur sort, est admirablement chaussé.

cherche le beau, et le poursuit sans s'arrêter au joli. Nulle part son âme ne se montre plus émue que dans cette peinture, nulle part on ne la voit plus pénétrée de ce sentiment d'indéfinissable tristesse qui est le fond de la nature humaine et qui est comme le sceau divin de la beauté terrestre. Le bonheur ici-bas n'est qu'une lueur qui passe, l'ombre est toujours là qui en obscurcit la clarté. Quelles que soient les joies dont l'homme s'enivre, et quelque remplie que soit la coupe, la douleur est au fond. Nous regrettons et désirons sans cesse. Quoi? Nous sommes impuissants à le savoir, et c'est dans cette ignorance même qu'est le mystère de notre immortalité. Voilà ce que l'art doit nous faire saisir. Cette appréhension, réelle et immatérielle à la fois, donne à toutes les Vierges de Raphaël leur charme incomparable, leur vraie poésie, leur séduction la plus haute. C'est par là qu'elles ont prise, non-seulement sur les yeux, mais sur l'âme; c'est par là qu'elles sont divines. La Vierge d'Albe, malgré les altérations qu'elle a souffertes, le fait admirablement comprendre.

LA VIERGE DE LA MAISON ALDOBRANDINI

(Dans la Galerie nationale, à Londres).

La Vierge de la maison Aldobrandini, contemporaine à peu près de la Vierge de la maison d'Albe, reflète un sentiment plus particulier, plus intime, moins universel, mais plus pathétique, et d'autant plus pénétrant qu'il est concentré dans de moindres proportions [1].

Le *Bambino*, assis familièrement sur les genoux de sa Mère, s'abandonne sans réticence à son humanité, et, naïvement, sans préoccupation d'avenir, offre un œillet au petit S[t] Jean. Celui-ci s'en saisit avec empressement; mais, en étendant le bras vers Jésus, il montre une ferveur, un élan de l'âme et de la pen-

1. Ce tableau mesure une hauteur de 0m,40 environ, sur une largeur de 0m,30. Les figures sont à peu près au tiers de grandeur naturelle. La Vierge et S[t] Jean-Baptiste ne sont vus que jusqu'aux genoux. — Cette Vierge a pris le nom de la maison Aldobrandini, dans laquelle elle est restée longtemps. Elle passa ensuite chez M. Day, et demeura à Londres, sans trouver d'acquéreur. Lord Garvagh l'acheta enfin, moyennant 1,500 livres sterling (22,500 fr.). A la mort de lord Garvagh, la Galerie nationale hésita d'abord à en donner 6,000 livres (150,000 francs), et finit par la payer 9,000 livres (225,000 francs). — Il existe de nombreuses répétitions de cette peinture à Bergame, à Milan, à Urbin, à Londres, à Berlin, etc.

sée, qui affirment à eux seuls la présence de Dieu. D'ailleurs l'idée de la Rédemption se dresse toujours entre Marie et les deux enfants. La Vierge regarde le précurseur, aperçoit la croix de roseau, et son cœur, en s'ouvrant à l'amour, laisse voir quelle place y tiennent aussi la douleur et la compassion. Jusqu'ici cette scène touchante se passait en plein air. La voilà pour la première fois confinée dans l'intérieur du foyer domestique. La nature, il est vrai, pour être reléguée sur un arrière-plan, ne disparaît pas d'une manière complète. Raphaël nous transporte, non pas au milieu d'une chambre close de toutes parts, mais dans une *loggia* grandement ouverte sur la ville et sur la campagne. Dès lors, l'air du dehors, l'espace peuplé de fabriques, la lumière radieuse et le profond azur du ciel, tout conspire, à l'extérieur comme à l'intérieur, à nous entretenir des merveilles de Dieu.

La Vierge, assise sur un banc, se détache en lumière sur un pilastre central et sombre, qui commande, de chaque côté, de larges baies par où le regard peut se perdre au milieu des vapeurs bleuâtres de l'horizon. De la main droite, Marie soulève un pan de son manteau, à l'aide duquel elle protége le corps de son Fils ; et de la main gauche, qui tombe naturellement, elle attire à Jésus le petit St Jean. Le corps est tourné de trois quarts à gauche, du côté du *Bambino;* tandis que la tête, inclinée en sens inverse et légèrement penchée vers le précurseur, se montre de trois quarts

à droite. Les cheveux, d'un blond chaud, sont divisés en deux simples bandeaux, qui encadrent le front, les tempes, et descendent le long des joues jusqu'au-dessous de l'oreille. Une étoffe bleue et verte, rehaussée d'or, s'enroule au sommet de la tête et descend par derrière, de manière à former un fond de riches couleurs, sur lequel se dessinent les contours du cou... Voilà pourtant ce qu'est devenu, aux yeux de la Renaissance, le voile traditionnel consacré à la Vierge par les vieux maîtres. Au lieu d'envelopper sérieusement les cheveux et même une partie du front, au lieu de cacher les épaules et de couvrir avec le manteau la poitrine et les bras, il se change en parure, s'arrange en une sorte de turban, perd son caractère rigide et claustral pour prendre une apparence mondaine ; au lieu d'être un signe d'austérité, il devient un objet d'élégance, presque de coquetterie. Raphaël, dans une certaine mesure, subit la contagion générale. Il ne tente pas une lutte impossible contre le courant de son siècle. Seulement, au lieu d'aller à la dérive et de se laisser entraîner jusqu'aux plages stériles, il aborde d'un pas sûr les rives fécondes où l'amour divin chante au milieu des fleurs ses plus suaves mélodies. Raphaël est de son temps ; il est homme et accessible à l'erreur. C'est le plus grand des peintres, ce n'est pas un saint. En présence de la Vierge Aldobrandini, on est au premier aspect sous le charme extérieur du modèle que l'artiste s'est plu lui-même à poser, à arranger, à parer avec ce

goût exquis. Mais cette séduisante superficie tient une faible place dans l'admiration, et l'on est aussitôt subjugué par le sentiment intérieur et profondément religieux que le maître a imprimé à son œuvre. La femme s'efface alors, on ne voit plus que la Vierge, et cette parure qui tout à l'heure excitait notre méfiance, devient, on ne sait comment, un des éléments de la grâce. On reconnaît alors dans Raphaël quelque chose de divin, qui fut inaccessible aux influences contemporaines et qui reste supérieur au jugement de la postérité. Ce qu'il y a d'éternel dans son œuvre efface ou transforme ce qui s'y trouve de périssable et de subordonné au temps. Cela paraît avec évidence dans la Vierge de la maison Aldobrandini. On oublie bien vite en elle toute attache terrestre, pour ne plus voir que le principe qui la domine... Le front, haut et pur, est le siége d'une grande volonté, d'une grande tristesse et d'une grande soumission; les ombres et le clair-obscur le couvrent sans lui rien enlever de sa placidité. Les yeux suivent le mouvement de la tête; ils s'abaissent du côté de S[t] Jean, rencontrent la croix, s'y attachent et prennent une expression de tristesse infinie. Le nez, avec son accentuation particulière, est ce qui, dans la face, rappelle de plus près le modèle vivant. La bouche trahit les plus chastes émotions. Les joues, sans être épaisses, sont d'un galbe solide. Une vie saine anime tous les traits, où respirent la bonté, la douceur et ce je ne sais quoi d'incomparable que la douleur ajoute

à la beauté. Le cou, élégant et flexible, se meut avec aisance, et établit entre le mouvement inverse de la tête et des épaules une transition habilement ménagée. Si l'idée de la Vierge transfigure ce visage au point de ne laisser place à aucune autre pensée, la réalité, élégante quoique simple, reparaît dans tout le vêtement. Une tunique bleu clair, dégageant le cou et les épaules, flotte sur la poitrine et sur le bras gauche. Par-dessus cette tunique, une robe rouge ou plutôt rose, ornée d'un liséré d'or, forme comme un corsage dont l'étoffe est rappelée sur la jambe et sur le genou droits. C'est à peu près le costume des paysannes des environs de Rome. La convenance n'a rien à reprendre dans un semblable arrangement, et l'élément pittoresque y trouve amplement son compte. Une draperie bleue, jetée sur l'épaule droite en guise de manteau et tombant jusqu'au bas de la figure [1], complète et rehausse cet ajustement par un élément plus noble et presque idéal... Ainsi Raphaël est à Rome aux prises avec toutes les traditions chrétiennes et classiques, sous l'empire d'une nature grandiose et dans l'enfantement de conceptions sublimes. Il revient sans cesse à la Vierge et résume en elle, tantôt les leçons de l'antiquité, tantôt l'enseignement de la nature. Mais qu'il représente la Mère du Verbe en obéissant à l'une ou à l'autre de ces influences, qu'il

1. C'est cette draperie bleue que la Vierge relève de la main droite derrière le corps de Jésus.

peigne le tableau de la maison d'Albe ou celui de la maison Aldobrandini, jamais il n'oublie que pour la femme, l'humilité est la vertu par excellence. « Les vertus des païens sont des vices[1], » disait S[t] Augustin, et il avait raison, parce que les vertus chez les anciens n'étaient pas humbles. C'est à force d'humilité que la Vierge s'est rendue digne d'enfanter le Verbe de Dieu[2]. Les Vierges de Raphaël sont vraiment chrétiennes, parce qu'elles sont vraiment humbles.

L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère, se soulève de la main gauche et se porte du côté de S[t] Jean, auquel il présente un œillet rouge, qu'il tient de la main droite. La tête, vue presque de face et un peu de trois quarts à droite, est coiffée de petits cheveux très-fins, d'un blond qui semble d'or. L'impression douloureuse ressentie par la Vierge ne se retrouve pas dans l'enfant Jésus. Le Sauveur ne se préoccupe pas des pressentiments de sa Mère, et les pieuses alarmes dont il est l'objet ne le couvrent pas de leur ombre. Il se donne naïvement, sans arrière-pensée d'avenir, à S[t] Jean. Les traits sont charmants, franchement enfantins, et n'ont pas cette grandeur surnaturelle que Raphaël leur donne presque toujours. Le corps, entièrement nu, est bien vivant, dessiné avec vivacité, modelé avec délicatesse, pris sur nature et d'une vé-

1. *Virtutes paganorum sunt vitia.*

2. *Quia ergo Domina humillima fuisti, Verbum increatum ex te carnem sumere coegisti.* (S[t] Augustin.)

rité parfaite [1]. C'est un délicieux *Bambino*, ce n'est point un Dieu. — Et cependant le précurseur proclame Celui « qui était en Dieu au commencement [2]. » Il s'élance plein d'ardeur, tenant la croix de jonc de la main droite, s'appuyant de cette même main sur le banc où la Vierge est assise, élevant la main gauche vers l'œillet que Jésus lui présente, et portant sur son maître un regard enthousiaste. Debout à côté de Marie, il est vu de profil à gauche. La toison, attachée sur son épaule droite, ne dérobe qu'une partie du dos et de la poitrine [3]. La tête se renverse légèrement en arrière, et l'œil fervent se fixe sur le Sauveur. La bouche, entr'ouverte et toute frémissante d'une sainte joie, parle et prie. Tous les traits sont comme suspendus à une vision céleste. Il est peu de figures qui expriment avec plus de vérité le bonheur de voir Dieu face à face. Le front puissant est complétement découvert par les cheveux blonds, déjà presque châtains, qui se dressent sur les tempes comme sous le souffle de l'inspiration divine. La coloration de la face est animée, pleine de chaleur. Le sang afflue avec vivacité dans cette jeune tête, qui prend un caractère de force étrange et surnaturel. Le corps est vivant, robuste, vigoureusement coloré. On reconnaît de suite,

1. La jambe droite pend naturellement sur les genoux de la Vierge, et le pied se montre de face. La jambe gauche est relevée et repliée sur Marie, et le pied se présente par la plante.

2. Jean, I, 2.

3. C'est sur cette toison que pose la main gauche de la Vierge.

dans cet enfant, l'infatigable précurseur de Jésus[1].

Il est peu de tableaux aussi séduisants, aussi simples, aussi attachants que celui-là. D'autres ont plus d'éclat, aucun ne présente des tons plus délicats. La belle âme de Raphaël paraît avec évidence à travers les belles formes de son œuvre. L'aspect général est d'une grande douceur, d'une remarquable limpidité. Toutes les couleurs sont légères et harmonieuses. Les chairs de l'enfant Jésus sont blanches, celles de la Vierge sont un peu plus colorées, bien qu'encore d'une extrême délicatesse; celles de St Jean-Baptiste, plus brunes et plus vigoureuses, font songer déjà à la vie en plein air et en plein soleil que le précurseur mènera bientôt au désert. Les lumières sont dorées, les demi-teintes sont ambrées et les ombres sont blondes, même dans leur plus grande vigueur. Partout, d'ailleurs, une extrême sobriété. Point d'accessoires inutiles, point d'ornements d'aucune sorte. Un banc de bois sur le premier plan; au fond, un pilier de maçonnerie sombre, sans recherche d'aucun genre; de chaque côté, les plans de paysage qui fuient à l'horizon. Le monde disparaît au milieu des vapeurs bleues du crépuscule. La clarté, la lumière, la vie ne viennent pas de l'extérieur; elles sont toutes concentrées dans le groupe divin. L'impression morale produite par une pareille peinture naît de la transparence de la couleur aussi

1. Deux simples cercles d'or couronnent les têtes de la Vierge et de St Jean-Baptiste. Un nimbe crucifère couronne la tête de l'enfant Jésus.

bien que de la pureté des lignes. Seul, l'enfant Jésus ne laisserait qu'un souvenir aimable; mais le petit S[t] Jean est une révélation de l'homme dans ses rapports les plus intimes avec Dieu. La Vierge est surtout admirable. L'âme se reconnaît, devant cette image, comme le théâtre des grands combats et des grands sacrifices. La femme, l'ange et Diéu se réunissent en Marie. Sur cette beauté si complète, Raphaël a concentré toutes les angoisses de l'amour et du dévouement; sur ces formes charmantes, il a jeté le voile de l'humilité, du silence, du recueillement, de la compassion. C'est ainsi qu'il a peint la Vierge de la maison Aldobrandini, non pas encore rayonnante des splendeurs du ciel, mais divine déjà, et profondément touchante de toutes les affections terrestres. De pareilles images ne vieilliront jamais, car elles reflètent quelque chose de Dieu, c'est-à-dire l'éternelle durée dans l'éternelle jeunesse. Voilà donc une œuvre qui, malgré certaines attaches mondaines, demeure chrétienne dans toute la rigueur du mot.

LA VIERGE AU DIADÈME

(Au musée du Louvre, à Paris).

La Vierge au Diadème est un peu postérieure à la Vierge Aldobrandini. En supposant que l'une ait été peinte en 1510 ou en 1511, on peut avec vraisemblance donner à l'autre la date de 1512. Les figures, dans ces deux tableaux, sont à peu près de mêmes dimensions[1]; mais de l'un à l'autre elles grandissent sensiblement par l'idée comme par le style. Le tableau de la maison Aldobrandini les montrait à mi-corps seulement et dans une habitation privée; elles relevaient en outre de circonstances particulières, accidentelles, et la Vierge, dans laquelle on pouvait presque reconnaître un portrait, ne touchait à l'idéal que par le sentiment intérieur. Ces figures, dans la Vierge au Diadème, prennent plus d'indépendance pittoresque et revendiquent en même temps la généralité de leur signification morale. Elles paraissent tout entières, vivent et se meuvent librement au grand air, sous les horizons de la Ville éternelle, au jour éclatant de la campagne romaine, et manifestent les affections de leur âme en présence de la nature et des siècles merveilleusement interprétés par le génie de Raphaël.

1. La Vierge au Diadème est haute de $0^{m},70$ environ et large de $0^{m},50$.

Raphaël a repris, dans la Vierge au Diadème, le motif qu'il avait essayé déjà, à Florence, dans la Vierge au Voile[1]. Seulement, en resserrant sa pensée dans un cadre plus étroit, il l'a résumée sous une forme dont, en 1508, il ne soupçonnait pas l'éloquence. La Vierge a fait un lit de son manteau pour y coucher l'enfant Jésus. Elle veille en priant sur le sommeil de son Fils, et, soulevant avec précaution le voile qui proté-

1. La Vierge au Diadème est quelquefois désignée sous le nom de la Vierge au Voile, la Vierge au Linge, le Silence de la Sainte Vierge, le Sommeil de Jésus. On raconte que ce tableau, partagé en deux morceaux, recouvrait un tonneau dans une cave de Pescia. C'est dans cet état qu'un amateur l'aurait découvert et acheté à vil prix. Il aurait fait joindre entre elles les deux parties avec une telle perfection qu'il serait impossible aujourd'hui de retrouver la trace de cette mutilation. Ce récit appartient évidemment à la légende; ce qui est certain, c'est que cette peinture était chez M. de Châteauneuf, à Paris, et qu'elle passa ensuite chez le marquis de la Vrillière. On la retrouve dans la collection du prince de Carignan, héritier de M. de Châteauneuf, et, à la mort du prince en 1743, elle fut achetée par le roi Louis XV. Elle est maintenant au musée du Louvre, où des nettoyages excessifs et des restaurations malheureuses l'ont sensiblement compromise. Ce tableau a été repeint en partie par Mignard, et c'est au XVII[e] siècle qu'il faut rapporter le bleu si cru de la draperie sur laquelle repose l'enfant Jésus. De nouvelles restaurations eurent lieu de nos jours et furent confiées à M. Granet. On procéda alors, sans précautions suffisantes, à un nettoyage qui amena le tableau dans l'état où il est aujourd'hui. Ce résultat fâcheux permet de voir comment peignait Raphaël, modelant d'abord ses figures presque en camaïeu, et revenant ensuite sur cette préparation à l'aide de couleurs légères et presque transparentes, sous lesquelles le modelé primitif, tout en se voilant à demi, conservait néanmoins son relief.

geait l'enfant, elle couvre de ses regards cette beauté divine; elle l'adore, mais ne s'étonne point, et reste silencieuse et calme. Le petit S[t] Jean, au contraire, laisse éclater sa joie, son admiration, et, se pressant contre Marie, semble vouloir s'élancer vers Jésus... Tel est ce tableau, que les maîtres, avant Raphaël, autour de lui et après lui, ont partout répété, et qui trouve ici son expression la plus achevée.

Donc l'enfant Jésus repose sur le vêtement de la Vierge, et sur cette draperie bleue son corps prend une splendeur extraordinaire. La nature est observée de très-près. Le Fils de Dieu est en même temps le Fils de l'homme, et s'il rayonne d'une clarté divine, il satisfait à toutes les conditions humaines d'harmonie et de beauté sensible. Assis plutôt que couché et les reins accotés aux plis du vêtement, les jambes légèrement écartées[1] et le bras gauche pendant le long du corps, la tête penchée sur l'épaule droite et le bras droit relevé sur la tête, Jésus se montre de face, de manière à ne rien laisser perdre de ses traits. Des ombres transparentes le caressent avec légèreté à travers la lumière blanche qui l'enveloppe[2]. Il dort d'un sommeil tranquille, mais l'esprit veille et illumine la face pensive et grave. Les cheveux blonds

1. La jambe et le pied gauches sont presque de profil, tandis que la jambe droite est relevée et que le pied droit se voit par la plante.

2. Quelle délicatesse, notamment dans l'ombre portée par le voile sur l'avant-bras droit !

très-courts paraissent comme les rayons d'une auréole qui brille sur le front largement découpé. Les paupières abaissées couvrent les yeux, d'où couleront bientôt les larmes de l'amour; la bouche, aux plis sévères, semble, quoique silencieuse, s'accentuer déjà pour les austères paroles; et, dans cet enfant endormi, on reconnaît Celui qui doit faire un jour miséricorde et justice. C'est le sommeil d'un Dieu qui doit mourir pour nous racheter de la mort. Nous voilà devant une de ces figures merveilleuses que nous avons entrevues déjà aux bras de la Vierge[1], et qui vont se manifester avec plus d'éclat encore en présence du petit S[t] Jean. Une ombre douloureuse plane sur cet enfant divin, et, sans lui rien ôter de sa beauté calme, lui imprime quelque chose de grandiose qui attire l'âme et commande l'adoration.

La Vierge en effet adore le Sauveur et puise dans cette adoration la force et la paix. Agenouillée, ou plutôt assise sur ses jambes reployées l'une sur l'autre, elle avance le bras droit vers Jésus, soulève le voile de la main droite, tandis que du bras et de la main gauches elle entoure S[t] Jean et le rapproche d'elle avec bonté. Que de précautions, que de respect, et quelle simplicité dans le geste par lequel Marie découvre le Fils de Dieu! Quelle tendresse et quelle douce familiarité, dans le mouvement qui attire à elle le précurseur! Mais ce qui est indescriptible dans un pareil ta-

1. V. au chapitre précédent.

bleau, ce qui suffit pour nous élever au-dessus de la terre, c'est la pureté sans mélange de ce visage de Vierge. La tête, tendue vers Jésus, se présente de trois quarts et presque de profil à gauche. Le front est haut, sans être excessif. Les cheveux, séparés en bandeaux et relevés au-dessus de l'oreille, dégagent la tempe, et s'arrangent en masses épaisses derrière la tête et jusque sur le cou[1]. Un diadème bleu les couronne[2]; et de ce diadème part un voile, ou plutôt une draperie qui descend derrière le dos, couvre les épaules, enveloppe le bras gauche, et forme le fond sur lequel se dessinent les contours de la tête et du torse[3]. Les yeux abaissés vers le Rédempteur le contemplent sans étonnement; ils savent ce qu'ils voient, et, à force de simplicité, ils nous le font comprendre aussi. « Marie aimait son divin Fils comme mère, mais elle l'aimait aussi comme Vierge : elle considérait Jésus-Christ comme une fleur que son intégrité avait poussée[4]. » C'est dans ce sentiment qu'elle le regarde avec des yeux plus que de mère, puisque ce sont les yeux d'une mère vierge. Tous les traits, le nez et la bouche, le menton et le galbe des joues,

1. Des nattes tressées circulent sur la nuque à travers ces masses de cheveux.

2. C'est de ce diadème que le tableau a tiré son nom : la Vierge au Diadème.

3. Cette draperie est d'un gris tirant au jaune.

4. Bossuet, *Deuxième sermon sur la Compassion de la Sainte Vierge*.

sont d'une pureté de lignes qui éloigne toute comparaison et défie tout modèle. « Il y a une sympathie intime entre la pureté, la vérité et la beauté : ce qu'il y a de plus pur est essentiellement ce qu'il y a de plus vrai et ce qu'il y a de plus beau[1]... » L'ajustement de cette figure est exquis, très-simple cependant. Une robe, rose dans les parties claires et rouge dans les ombres, enveloppe tout le corps, en dégageant le cou jusqu'à la naissance des épaules[2]. Par-dessus cette robe, une tunique bleue, attachée sur l'épaule gauche et nouée à la taille, passe en biais sur la poitrine, dont elle couvre la partie gauche, et tombe jusqu'à terre, en cachant presque entièrement les membres inférieurs[3]. Ce vêtement est-il dans le goût de l'antique, ou bien est-il conforme à la réalité contemporaine du Sanzio? Je ne sais. Il porte surtout l'empreinte d'un grand style, et s'il tient à la vie du XVI[e] siècle, il relève également de la tradition classique. D'ailleurs quoi de plus élémentaire? Rien n'est cherché dans la forme, et les couleurs sont d'un ton qui n'a rien d'éclatant. Mais tout concourt à l'harmonie. Le rouge, le bleu, le jaune, confondent dans un accord parfait leurs notes particulières. La tunique bleue subit l'influence du voisinage de la robe rouge : elle vire au lilas dans les lumières, au violet dans les ombres, et la draperie

1. Platon. Traduction de M. Cousin, t. II, p. 259.

2. Les manches de cette robe prennent tout le bras jusqu'au poignet. Un simple liséré jaune orne le haut du corsage.

3. La robe rouge ne paraît que sur la jambe gauche.

jaune clair qui part du diadème bleu prend, en touchant l'épaule gauche, la transparence d'un voile blanc. Raphaël, dans cette Vierge, n'a copié aucune réalité vivante; c'est du fond de son âme qu'il a tiré son idée. Il savait que la Vierge est la plus belle en même temps que la plus sainte des créatures, que, depuis la fleur des champs jusqu'au séraphin, rien n'est aussi beau qu'elle, qu'au-dessus d'elle il n'y a que le Beau infini et créateur qui a été le fruit de sa virginité. Il le savait, et il l'a exprimé comme personne avant lui ne l'avait fait, comme personne après lui ne le fera jamais.

Le petit S[t] Jean reflète une poésie plus humaine, mais non moins religieuse. Agenouillé à côté de la Vierge, sur laquelle il s'appuie de son bras droit, il joint les mains avec ravissement en présence du Sauveur. Ses membres sont robustes, et la coloration de ses chairs est vigoureuse[1]. Il y a là le germe d'un homme créé pour la lutte et pour la vérité. La tête, coiffée d'une abondante chevelure[2], est de profil à gauche. A la vue de Jésus, l'âme du précurseur s'élance avec amour, déborde et se répand en accents joyeux. « Celui qui n'aime point ne connaît point Dieu, car Dieu est amour[3]. » L'œil fixe, brillant, est comme ébloui par l'éclat de la beauté divine. La

1. Une toison, découpée en forme de tunique, passe sur les épaules et enveloppe le corps, en découvrant les bras et les cuisses.

2. Ces cheveux sont châtains.

3. S[t] Jean, Épit. I[re], IV, 8.

bouche s'ouvre et laisse entendre des cris d'admiration. Une ferveur sans mélange anime et transfigure cet enfant, qui jouit par anticipation de l'extase des saints. Cependant il appartient à la terre, et son sentiment tout humain fait explosion d'une manière accidentelle, imprévue, passagère, presque bruyante. Il n'en est pas ainsi de la Vierge, qui, tout en vivant de la vie mortelle, a été marquée, dès le commencement, pour être le sanctuaire de la sainteté. Elle est inaccessible à l'étonnement, parce qu'en elle le ravissement est continu, comme la pureté, comme la soumission, comme l'humilité, comme le sacrifice. St Jean, au contraire, qui « n'était pas la lumière[1], » mais « un flambeau ardent et luisant[2], » selon l'expression du Sauveur, est comme fasciné par la splendeur du Christ, et c'est avec éblouissement que ses yeux se fixent sur Jésus. Voici donc la relation qui réunit entre eux les trois personnages de ce tableau. L'enfant Jésus est « la véritable lumière qui illumine tout homme venant au monde[3]. » La Vierge est toute pénétrée de cette lumière parce qu'elle l'a conçue et portée. Enfin, dans le petit St Jean-Baptiste, « la lumière luit encore parmi les ténèbres[4], » mais ces ténèbres en sont illuminées, « afin que nous entendions que si le précurseur montre Jésus-Christ au monde,

1. *Non erat ille lux.* Jean, I, 8.
2. Jean, V, 35.
3. Jean, I, 9.
4. Jean, I, 5.

c'est par la lumière qu'il reçoit de Jésus-Christ même[1]. »

Pour compléter ce tableau, Raphaël a évoqué la nature, les ruines et les souvenirs de Rome. Le lit improvisé de Jésus est adossé à un bloc de pierre oublié à gauche au premier plan de la campagne. Puis viennent des substructions qui, semblables à des remparts démantelés, précèdent des arceaux et des voûtes à demi écroulés. La végétation, qui est la vie des ruines, a envahi ces glorieux débris[2]. Trois petits personnages paraissent au loin, comme pour accuser la disproportion qui existe entre la taille de l'homme et la grandeur orgueilleuse de ses vues... « Qu'il se multiplie autant qu'il lui plaira, il ne faut toujours, pour l'abattre, qu'une seule mort. Mais il n'y pense pas, et dans cet accroissement infini que notre vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul, néanmoins, le mesure au juste[3]... » A droite se dresse un pan de muraille solide et sombre, servant, avec les ruines du côté opposé, à encadrer l'apparition qui se montre tout au fond du tableau. Là s'étagent les uns sur les autres les palais, les thermes, les basiliques, les visions du passé mêlées aux rêves de l'avenir, et plus loin, vers l'horizon, les hautes montagnes couronnées de

1. Bossuet, *Élévations à Dieu.*

2. On a cru reconnaître, au fond de ce tableau, les ruines qui existent encore dans la vigne Sacchati, près de la basilique de Saint-Pierre.

3. Bossuet, *Sermon sur l'Honneur.*

neiges éternelles. Quel beau pays! Comme on se passionne pour lui d'admiration! comme on l'aime! C'est qu'il y a dans Rome et dans ses alentours, pour séduire, émouvoir et subjuguer, plus que la beauté des lignes, plus que l'harmonie combinée du ciel et de la terre, il y a la majesté, l'histoire de trente siècles écoulés. Pauvre Italie! comme elle a souffert! Que de carnages! que de sang! que de larmes! Et cependant, du sein de toutes ces ruines, du milieu des cendres éteintes de tant de générations successives, surgit toujours l'éternelle espérance. Elle est là vivante, religieuse, poétique et charmante dans les figures du Verbe, de la Vierge et de S[t] Jean. La couleur du ciel domine dans toute cette peinture. La draperie sur laquelle repose le Sauveur est bleue; le diadème de la Vierge est également bleu; la tunique bleue de Marie éteint presque le rouge de sa robe; l'atmosphère enfin qui enveloppe la ville et l'horizon est complétement bleue. La création tout entière semble se réjouir dans cette lumière idéale qui pénètre toutes choses et dont l'éclat n'a rien de blessant.

Ainsi transfigurée, la nature élève l'âme jusqu'à l'Infini. Mais c'est surtout l'image de l'homme qui nous conduit jusqu'à Dieu. « Ne vous arrêtez pas au ciel et à la terre, » a dit un homme éloquent, qui aurait pu parler ainsi en présence de l'œuvre qui nous occupe, « ne regardez pas le soleil se lever dans l'ombre de l'aurore, ni la mer étendant ses flots silencieux dans l'immensité, ni les monts, ni les pa-

lais bâtis par les rois, ni les ruines faites par le temps. Regardez le visage de l'homme, c'est là qu'est la beauté, parce que c'est là qu'est l'âme. Regardez-le; ce qui vous saisira tout d'abord, c'est la lumière. Le visage de l'homme est une flamme douce et vivante qui sort des yeux et du sang, qui s'anime, s'apaise, et, jusque dans le repos le plus profond, colore notre immobilité. De même que la lumière tombant des astres est la première beauté de la nature, celle qui tombe du front de l'homme est aussi sa beauté première, et, si elle vient à s'éteindre, si l'œil n'a plus qu'une lueur morne, le sang qu'une trace décolorée, nous disons que la vie se retire et fait place à la mort. Mais le visage le plus admirablement éclairé a besoin aussi d'harmonie. Il faut que la lumière, pour ne pas perdre son éclat sur un indigne objet, rencontre des lignes heureuses, des proportions qui rassemblent tous les traits dans l'unité, et leur donnent avec l'ordre le second charme qui fait le beau. Vient ensuite et en même temps la grandeur. Quand nous jetons les yeux sur l'univers, nous n'y découvrons pas seulement la lumière et l'harmonie, mais l'immensité. Un horizon sans bornes contient l'œuvre du Créateur, et nous entraîne malgré nous dans le songe de l'infini. Tel et plus vaste encore est le visage de l'homme... Enfin, en dedans de la lumière de l'homme et de sa grandeur, comme une action qui adoucit tout, apparaît la bonté. Rien ne plaît, rien n'attire que ce qui est bienfaisant, et il n'y a pas dans la nature une feuille d'arbre, une

goutte de rosée, un murmure du vent, une ombre, un rayon, un silence, quoi que ce soit, qui ne porte avec lui ce caractère de vouloir du bien. Comment l'homme ne l'aurait-il pas? Chef-d'œuvre de la bonté divine, expression suprême de son impénétrable beauté, il rend à nos regards la lumière de Dieu par la sienne, l'harmonie de l'éternité par l'harmonie de ses traits, la grandeur de l'infini par la grandeur sensible de son âme. N'y aurait-il que la bonté dont le rejaillissement lui manquerait?... Donc la beauté est l'épanouissement de l'être dans la lumière, l'harmonie, la grandeur et la bonté, images elles-mêmes de la lumière, de l'harmonie, de la grandeur et de la bonté de Dieu. C'est là le tissu magique qui, porté par l'univers ou par l'homme, par un ange ou par une goutte d'eau, nous arrache à nous-mêmes en nous inspirant l'ineffable démence de l'amour[1]... » Lumière, harmonie, grandeur, bonté, la Vierge au Diadème exprime au plus haut point toutes ces choses.

1. Lacordaire, *Conférences de Toulouse*, t. V des Œuvres complètes, éd. in-12, p. 143.

LA VIERGE DELLA TENDA

(A la pinacothèque de Munich).

Il semble difficile d'aller plus loin, dans le domaine de la beauté pure, que n'a fait Raphaël dans la Vierge au Diadème. Sous cette surface limpide, l'émotion se trouve dans l'absolu du beau. Que restait-il donc à tenter au delà? Rien peut-être du côté de la Vierge, car la rêver plus belle est impossible. Toutefois cette image étant universelle, le génie du maître pouvait, sans se répéter jamais, la reproduire encore à l'infini. Raphaël allait aussi varier, dans S[t] Jean-Baptiste, l'expression de l'adoration. Quant à l'enfant Jésus, il fallait désormais qu'il révélât sa puissance dans la manifestation de la vie. Cette puissance tout à l'heure était visible déjà dans le sommeil. La voilà maintenant qui se réveille, se lève et paraît dans les bras de Marie. La Vierge *della Tenda* la montre d'abord dans l'amour, en attendant que la Vierge à la Chaise la fasse éclater dans la justice.

Avec la Vierge au Diadème, nous étions en l'année 1512 ; la Vierge *della Tenda* nous transporte tout à coup vers l'année 1516. Que de changements autour de Raphaël, et quelle accélération fatale dans la marche des choses humaines pendant cette courte période

de quatre ans! En 1516 le goût des arts est plus vif que jamais, mais il porte la peine de ses propres excès. Naguère on aimait l'antiquité, maintenant on adore le paganisme. L'idolâtrie semble vouloir se substituer à la religion ; on encense les faux dieux, on se prosterne de toutes parts devant les manifestations de la beauté sensible, le corps opprime l'âme, la forme efface l'idée, l'anthropomorphisme païen tend à étouffer le sentiment chrétien. Pour juger une œuvre, il faut se bien pénétrer de l'esprit du temps où elle s'est produite. Si l'on connaît le caractère des vingt premières années du XVIe siècle, il est facile de mesurer la grandeur de Raphaël. Cette connaissance seule, il est vrai, est insuffisante; mais elle fournit le moyen de retrouver ce qui, dans un tel maître, appartient à l'art relatif, c'est-à-dire à l'art subordonné à la civilisation, et ce qui ne relève que de l'art abstrait, universel, absolu. Quand on songe à cette décadence morale et profonde et que l'on regarde en même temps les peintures de Raphaël, surtout ses Vierges, l'estime aussitôt se joint à l'admiration, et, au-dessus du peintre extraordinaire contemporain de Léon X, on voit le génie qui est de tous les temps. N'oublions pas les étapes principales du chemin parcouru de 1512 à 1516 : la Vierge de Fuligno[1], la Vierge de Bridgewater[2], la Sainte Famille de Naples[3], la Vierge au

1. V., dans ce volume même, le chapitre des *Vierges glorieuses*.
2. V., dans ce volume, la Vierge et l'enfant Jésus.
3. V., au chapitre suivant, la Sainte Famille.

Poisson[1], la Chambre d'Héliodore[2], les Sibylles[3], Galatée[4], la Sainte Cécile[5], la Vision d'Ézéchiel[6], la Chambre de l'Incendie du Bourg[7], les Loges[8] et les Tapisseries[9] du Vatican. Quel labeur énorme! Quels gages incessants fournis à la pensée pure! Combien, même dans l'interprétation de l'antiquité, le sentiment chrétien domine et persévère malgré tous les entraînements vers le paganisme! Si Raphaël, dans quelques-unes de ses Vierges, semble alors incliner vers les séductions mondaines, ce n'est que par certains aspects extérieurs, par quelques détails secondaires et accidentels qui ne voilent en rien l'idée religieuse. C'est ce que vont démontrer successivement la Vierge *della Tenda* et la Vierge à la Chaise.

Dans la Vierge *della Tenda*, Marie s'unit à Jésus pour regarder et aimer S[t] Jean, qui les contemple et les prie. C'est dans l'échange de ces trois regards, semblables à une bénédiction du côté de la Vierge et du Verbe, à une action de grâces de la part du précurseur, qu'est toute la poésie de ce tableau.

La figure de la Vierge se détache sur un rideau

1. V., dans ce volume, la Vierge glorieuse.
2. V. les *Chambres de Raphaël au Vatican*, p. 181.
3. V. *Raphaël et l'Antiquité*, t. I, p. 329.
4. V. *Raphaël et l'Antiquité*, t. I, p. 279.
5. V., dans ce vol., la Vierge glorieuse.
6. V. *Raphaël et l'Antiquité*, t. I, p. 380.
7. V. les *Chambres de Raphaël au Vatican*, p. 267.
8. V. les *Loges de Raphaël au Vatican*.
9. Nous ferons des *Tapisseries du Vatican* une étude à part, que nous joindrons à une prochaine édition des *Loges*.

vert, *una Tenda*, qui a donné son nom au tableau, et qui, tombant de droite à gauche, laisse voir à droite, au-dessus de la tête de St Jean, un fond de ciel bleu. Marie est assise, tournée de profil à droite et tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Une coiffure, formée d'une draperie rouge brodée d'or, part du sommet de la tête, se relève au-dessus de l'oreille, enveloppe les cheveux et descend sur le cou. Un voile blanc, posé sous cette draperie, couvre les bandeaux de cheveux blonds, s'abaisse jusque sur le front, revient ensuite derrière la tête et flotte jusque sur l'épaule. La robe rouge, très-simplement taillée, est également ornée d'une broderie d'or qui dessine le haut du corsage et reparaît au bas de la manche. Une torsade d'or, en forme d'écharpe, passe en outre sur la poitrine. Enfin un manteau bleu clair, jeté sur l'épaule droite et enveloppant les genoux, complète cet ajustement vraiment royal dans sa simplicité... Raphaël élève donc la Vierge de degrés en degrés. Tout à l'heure il posait sur son front un diadème d'azur; voilà maintenant qu'il la revêt de pourpre et d'or. Il rêve pour elle les broderies les plus délicates sur les étoffes les plus précieuses. Mais dans le luxe dont il l'entoure, quel goût, quelle sobriété! Il voit, dans la Vierge, une reine, et la Reine des reines. Mais s'il lui consacre ce que l'imagination peut rêver de plus éclatant, il n'oublie pas que sa royauté est au ciel et que c'est sur les âmes qu'elle doit régner. Il la glorifie parce qu'elle a conçu et engendré le Beau, source im-

muable de l'art. La Vierge, en effet, a contenu l'idéal tout entier, l'idéal dont les plus grands génies perçoivent à peine quelques rayons. Ses rapports avec Dieu confinent à la divinité[1]. Dès lors comment imaginer quelque chose de suffisant pour la parer? La splendeur divine est la seule qui lui convienne, et Raphaël tend incessamment vers cette splendeur, qu'il montre, selon l'inspiration du moment, sous des formes diverses et avec un éclat plus ou moins vif. Dans la Vierge *della Tenda*, les accessoires prennent une grande élégance sans renoncer à la simplicité, et l'on oublie bien vite les riches couleurs dont Marie est revêtue, pour ne s'attacher qu'à elle-même et ne plus songer qu'à ses traits. Il y a, dans le regard qu'elle fixe sur St Jean, une tendresse qui attire et pénètre profondément. Le profil du visage est régulier, fin, plein de suavité. Toutes les lignes s'accordent dans l'expression d'un sentiment identique de recueillement et de sollicitude. Le cou est souple et largement modelé; la poitrine, sans pesanteur, est cependant celle d'une femme et d'une mère; la main est d'une forme charmante. Cette Vierge respire un immense bonheur, le bonheur de posséder le Verbe et de le presser vivant contre son sein, surtout d'en répandre la bonté, la vertu, la grâce sur St Jean, et de St Jean sur l'humanité tout entière. D'ailleurs, entre Dieu et l'homme elle n'est ici que l'intermédiaire.

1. *Attingit fines divinitatis.* St Thomas d'Aquin.

Jésus, quoique dans les bras de sa Mère, se donne directement et de lui-même à S[t] Jean-Baptiste. A l'aide de la main et du pied gauches, qu'il appuie sur le bras et sur le genou droits de la Vierge, il semble vouloir lui échapper, et, rejetant vivement la tête en arrière, il cherche de ses yeux le précurseur, qui paraît à droite derrière lui. Son visage, vu presque de face[1], a tous les caractères de la grandeur. Son regard parle avec autorité, et la tendresse qui anime ses traits se mêle à quelque chose de grave et de solennel qui n'ôte rien de la douceur. Le corps, admirable de vie et de couleur, est conforme à toutes les indications de la nature et supérieur à la réalité. Raphaël, comme peintre, est là dans toute sa force; et il est, comme chrétien, dans toute sa grâce. Non qu'il soit encore arrivé au point culminant de sa voie, mais il en approche et il y monte d'un pas sûr. Jamais il n'a peint une image affadie de Jésus. Il nous l'a montré, tour à tour joyeux et triste, toujours animé d'un amour sans bornes. Plus il avance vers la perfection, plus son génie s'exalte et grandit en présence du Verbe. La lumière que Raphaël fait jaillir ici des yeux de l'enfant divin est vraiment un trait de la lumière de Dieu. Il en concentrait les rayons dans son âme, et en faisait sentir à tout instant la surnaturelle influence. Dans la Vierge *della Tenda,* Jésus aime encore en ami et nous invite à le regarder comme

1. Légèrement de trois quarts à gauche.

l'Agneau de Dieu prêt à donner son sang pour le salut du monde. Un moment encore, et, dans la Vierge à la Chaise, il s'imposera en maître, se révélera comme le Fils et l'égal du Dieu des armées, et nous forcera de reconnaître en lui « le lion de la tribu de Juda. »

Derrière Jésus, le précurseur est tout rayonnant d'une sainte joie. On ne voit que sa tête, qui est presque de face et flotte comme une tête d'ange dans une atmosphère bleue[1]. Les yeux, levés vers Marie, brillent d'une singulière intelligence. A travers les cheveux abondants paraît le bandeau classique des anciennes divinités. Socrate et Platon avaient professé qu'un Dieu seul pouvait apprendre à connaître Dieu. Jean-Baptiste le confesse à son tour, et il rend grâces à la Vierge, dont le Fils « a donné à tous ceux qui l'ont reçu le pouvoir d'être faits enfants de Dieu[2]. »

La Vierge *della Tenda* a beaucoup souffert, et se trouve maintenant dans un état voisin de la ruine. Mais ce tableau est d'une coloration chaude et vigoureuse, dont l'harmonie triomphe encore à travers les dégradations. Les trois têtes ont surtout été endommagées; pas assez néanmoins pour que le sentiment qui les animait ne soit intact. La main droite de la Vierge, si belle de dessin, est demeurée d'un admirable ton. On voit en-

1. La tête de ce petit S[t] Jean-Baptiste, ainsi que la tête de l'enfant Jésus, semblent trop fortes relativement à la tête de la Vierge. Outre la tête, on n'aperçoit de cette figure de S[t] Jean que l'extrémité des mains, qui sont jointes avec ferveur.

2. Jean, I, 12.

core, sur la robe rouge de Marie, un repentir du bras gauche de Jésus. Jules Romain ou plutôt François Penni n'ont-ils pas pris une certaine part à l'exécution de cette peinture? Il est possible, cela même est probable; car les ombres ont foncé dans certaines parties, notamment dans le cou de la Vierge. Cependant il est certain que si le maître s'est fait aider, le disciple s'est effacé derrière lui, et que c'est non-seulement la pensée de Raphaël, mais, dans une certaine mesure, sa main aussi qu'on reconnaît dans ce tableau.

Il existe plusieurs répétitions de la Vierge *della Tenda*. La peinture originale est à la pinacothèque de Munich, où nous l'avons vue pour la dernière fois en 1865, dans un pitoyable état, reléguée dans une salle basse hors de la galerie, et sur le point de subir l'épreuve suprême d'une restauration[1]... Quelles ont été antérieurement les pérégrinations de cette peinture? On ne sait au juste. D. Ant. Conca[2] et P. Ximenes parlent avec enthousiasme d'une Vierge semblable qui se trouvait au palais de l'Escurial, et Mme de Humboldt, en 1808, confirme cette assertion. Selon Buchanan, ce tableau aurait été volé en 1813, et serait passé en France. De là il aurait été en Angleterre, où sir Th. Baring l'aurait acheté 4,000 livres sterling (100,000 fr.), puis cédé au prince Louis de Bavière, moyennant 5,000 livres (125,000 fr.). D'un autre côté, dès

1. Cependant à cette époque on n'y avait point encore touché.

2. *Descrizione della Spagna*, Parma, 1793-1797.

l'année 1789, une Vierge identique se trouvait aussi en Angleterre, chez M. J. Purling, et il se pourrait bien que ce fût cette dernière qui eût été acquise successivement par sir Th. Baring et par le roi Louis de Bavière... Le duc de Devonshire posséderait la première esquisse de cette peinture, dont on voit encore un exemplaire un peu lourd dans la galerie de Turin.

LA VIERGE A LA CHAISE

(Dans la galerie Pitti, à Florence).

Nous arrivons, avec la Vierge à la Chaise, au point culminant de la pensée développée dans ce chapitre. Tout ce qui est beau sur la terre n'est qu'un voile destiné à tempérer l'éclat de l'éternelle beauté. Raphaël, parvenu à l'apogée de sa force, semble lever ce voile et voir Dieu face à face. Tout à l'heure, dans la Vierge *della Tenda,* il s'essayait à montrer, au milieu du luxe et de la magnificence, la Vierge, l'enfant Jésus et le petit S[t] Jean. Cette tentative, heureuse déjà, ne le satisfait pas encore complétement, et il laisse d'ailleurs en partie à l'un de ses élèves le soin de la mettre en œuvre. Mais presque aussitôt il reprend la même idée, l'isole davantage encore des conditions vulgaires et

accidentelles de la vie, la considère cette fois comme une pure abstraction, et, la dégageant de toute interprétation secondaire, il ne s'en rapporte qu'à lui-même du soin de la formuler définitivement. La Vierge à la Chaise est le produit de l'inspiration d'un moment unique, et comme un trait de lumière qui marque un des trois sommets où Raphaël a placé la Mère du Verbe. Sur la première de ces cimes, nous avons vu déjà la Vierge aux Candélabres [1] ; la Vierge à la Chaise brille, sur la seconde, d'un éclat plus vif encore ; sur la troisième, la Vierge de Saint Sixte nous apparaîtra bientôt rayonnante des célestes clartés [2].

Assise sur une chaise (*sedia*) [3] dont on voit un des montants, la Vierge presse dans ses bras l'enfant Jésus. L'un et l'autre regardent le spectateur, et se montrent éclatants de beauté sur un fond sombre et

1. V., dans ce volume, p. 97.

2. V., dans ce volume, la Vierge glorieuse.

3. D'où le nom de Vierge à la Chaise, *Madonna della Sedia,* donné à ce tableau. — La Vierge à la Chaise se trouvait déjà, en 1589, cataloguée dans l'inventaire de la Tribune de Florence. Elle est maintenant au palais Pitti. — Un carton original, dessiné à la pierre noire, était, dit-on, à Varsovie, dans la collection Sierakowey. On ne sait ce qu'il est devenu. Un autre carton, qui avait appartenu au grand prieur Inghirami de Volterre, a été vendu, en 1818, au comte de Looz. — La Vierge à la Chaise est contenue dans une circonférence de cercle, et elle ne saurait remplir un espace autrement disposé. Rien ne donne, au point de vue de la composition, une plus haute idée de Raphaël. Tout converge au centre du cercle, et chacun des points de la circonférence reçoit un reflet de la lumière centrale.

diffus. A côté paraît S[t] Jean, dans l'extase de la prière et de la contemplation. Rien de plus simple, et cependant rien de plus saisissant. C'est toujours l'Enfant aux bras de sa Mère, avec un autre enfant auprès d'eux. Aucune action dramatique, aucune violence dans les figures. Partout l'immobilité, le repos. Mais dans ce groupe, où le calme est parfait, où la vie réelle cependant circule avec abondance, le sentiment de la divinité élève la nature à des hauteurs où d'elle-même elle ne saurait atteindre.

La partie la plus pure de la gloire de Raphaël est d'avoir vu, à travers les images de la Vierge et du Verbe, la marche progressive de l'amour, allant du corps à l'âme, et de l'âme remontant jusqu'à Dieu. Raphaël sait trouver Dieu partout. Il est évident qu'un modèle humain s'est placé devant lui quand il a peint la Vierge à la Chaise. On veut même que la Fornarine n'ait pas été étrangère à ce tableau. Mais la Fornarine, quelque belle qu'elle se montre à nous dans ses portraits, ne dépasse point la limite des sens. Son visage a de la fraîcheur, son regard est éclatant, ses traits s'épanouissent au souffle du bonheur et de la santé; mais ce n'est qu'une femme. Il y a, il est vrai, dans toute femme chrétienne, quelque dégradée qu'elle soit, une flamme intérieure, que les cendres du monde peuvent couvrir, mais qu'elles n'éteignent jamais. L'art peut écarter ces cendres, faire jaillir la flamme et lui rendre son énergie première. Il se fait alors une véritable transfiguration; la réalité, sans dis-

paraître, s'épure, s'ennoblit, se transforme au point de se faire oublier, et là où il n'y avait qu'une femme, on ne voit plus qu'une Vierge. Mais pour opérer ce miracle, quelle mesure il faut garder, quelle justesse de goût il faut avoir, de quelle singulière puissance de génie il faut être doué! Si l'artiste s'arrête à moitié de sa tâche, il n'arrive qu'à la profanation. C'est ainsi qu'ont fait un grand nombre de peintres de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe; pour avoir présumé de leurs forces, ils sont tombés dans l'impiété, et souvent dans leurs Vierges on ne voit que du scandale. Raphaël, en résumant le travail de la Renaissance, a regardé l'abîme d'un œil sûr et l'a franchi sans effort. Si la Fornarine est derrière la Vierge à la Chaise, ce n'est rien moins qu'un monde qui les sépare. Les deux beautés sont mesurées par les deux amours : l'amour terrestre a pu mettre à la main de Raphaël le pinceau qui a peint le portrait du palais Barberini[1]; l'amour divin seul a armé le maître d'une force suffisante pour produire la Madone du palais Pitti.

La Vierge à la Chaise relève directement de Dieu par la tendresse dont elle entoure et semble vouloir protéger Celui qui protége tout; mais elle est richement parée, et elle appartient au monde par l'éclat extérieur dont le monde l'environne. Elle lui appartient surtout par l'amour qu'elle lui donne et par le senti-

1. Le portrait de la Fornarine est dans la galerie Barberini.

ment intérieur qui imprime à sa beauté la compassion, voisine de la tristesse. Sa tête, vue de trois quarts à droite, se penche doucement vers la tête du Sauveur, sur laquelle elle se repose. Les cheveux [1], divisés en bandeaux légèrement ondés, découvrent complétement l'oreille et les joues. Le front a de belles proportions : il est moins élevé que dans les figures ombriennes, et plus haut que dans les antiques. Les yeux, pensifs, brillants, bien ouverts, regardent à gauche [2] avec une gravité voisine de la douleur [3]. Le nez est droit, régulier et n'a rien de l'accent particulier du modèle que l'on prête trop complaisamment à Raphaël pour ce tableau. La bouche pas davantage : elle est moyenne, d'un admirable dessin, nullement souriante, en parfait accord de sentiment avec les yeux ; les plis en seraient presque sévères, si la bonté ne dominait tout dans cette figure. Le galbe du visage enfin est d'un bel ovale, ni trop long, ni trop court, et ne rappelle en rien non plus le portrait de la galerie Barberini. Donc, loin de nous le souvenir de la Fornarine, loin de nous toute réalité vivante. Cette image est purement impersonnelle. Nous sommes en présence de la Vierge; c'est elle, elle seule que

1. Les cheveux sont plutôt châtains que blonds.

2. A la gauche du spectateur.

3. Des reproductions infinies ont été faites de ce tableau. Aucune n'en donne une idée vraie. Cependant il faut dire, à l'honneur de la gravure française, que Desnoyer est le seul qui ait fait comprendre la mélancolie du regard de cette Vierge.

nous voyons, elle seule aussi qui nous regarde. La beauté extérieure de la Vierge à la Chaise est une des plus grandes qui se puissent rêver, mais la beauté intérieure ne lui est point sacrifiée. Le grand caractère de cette figure, c'est la régularité, la pureté des traits. L'altération des idées se trahit toujours par quelques négligences ou par certaines recherches, par quelque chose de mou, d'indécis, de trop personnel ou de trop efféminé qui fait tort à la dignité du sujet. Ici, rien de semblable. Toutes les lignes sont simples, régulières, tracées comme d'inspiration. Raphaël, il est vrai, entraîné par le génie de l'harmonie, a fait l'ajustement de sa Madone brillant et riche, mais sans rien de heurté, sans rien de trop voyant, sans rien qui nuise à l'impression principale. Une écharpe, admirable de couleur, s'enroule au sommet de la tête et descend jusque sur le cou. Un châle vert, enrichi de nuances diverses répondant à celles de l'écharpe, enveloppe la poitrine, l'épaule droite, et tombe derrière le dos, où il se confond avec la frange d'or qui décore l'appui du fauteuil. Sous ce châle paraissent la robe pourpre, dont la manche est attachée au poignet, et le manteau bleu, qui couvre les genoux. Les deux mains, ramenées l'une sur l'autre par-dessus le corps de l'enfant Jésus, sont d'une forme charmante et d'un modelé délicieux. Tout enchante dans cet arrangement, tout séduit dans l'ensemble de cette image. La forme et la couleur sont à la peinture ce que le rhythme et le chant sont à la poésie,

ce sont les ailes que l'artiste et le poëte donnent à l'amour. Or, jamais Raphaël ne s'est élevé d'un vol plus soudain que dans ce tableau. Cette Vierge semble peinte avec la promptitude de la fresque. Jamais la main du maître n'a été plus sûre d'elle-même, n'a couru à travers son œuvre avec une rapidité plus heureuse. Pas la moindre arrière-pensée, pas la moindre hésitation. La couleur, transparente et fluide, arrive, sans effort, à une incroyable séduction. Nulle part Raphaël n'affecte une allure plus libre, plus spontanée, plus indépendante. La tête et les mains de la Vierge sont rigoureusement arrêtées par un dessin préalable; mais ces vêtements somptueux, si bien ordonnés pour le plaisir des yeux, paraissent faits au courant du pinceau; et telle est l'entente merveilleuse des tons, la vérité des lumières et des ombres, que cette improvisation paraît le résultat des plus profonds calculs. Il n'est pas de corps ressemblant davantage à une belle âme, il n'est pas de formes plus musicales et plus harmonieuses. Tant pis pour ceux qui ne voient pas là autre chose qu'une image de la matière. Qu'est-ce que la chair? « Un souffle qui s'en va et ne revient pas[1]. » S'il n'y avait que ce souffle dans la Vierge à la Chaise, nos yeux pourraient être charmés, mais notre âme ne serait point émue. Or, non-seulement cette Vierge ravit les yeux, mais elle pénètre l'âme profondément, elle s'y établit et en prend possession

1. *Spiritus vadens et non rediens*. Ps. LXXVII, 39.

définitive. C'est ainsi que « nous nous élevons, comme dit Platon, des beaux corps aux belles âmes, et des belles âmes à l'éternelle beauté. »

Cependant il y a, dans la Vierge à la Chaise, quelque chose de plus élevé encore et de plus beau que la Vierge, c'est l'enfant Jésus. Assis sur la draperie bleue qui enveloppe les genoux de sa Mère, il nous regarde fixement, recule comme frappé de nos misères, et se presse contre le sein virginal qui l'a conçu. Le corps du Sauveur se montre presque de profil à gauche vers Marie, tandis que sa tête, tournée vers nous, se présente de face. Un léger vêtement couvre l'épaule ainsi que la poitrine et dégage les jambes, la cuisse et le bras gauches. Ce corps d'enfant est pris sur nature et appartient entièrement à l'humanité; mais la tête est d'un Dieu. Trois flammes rayonnent de cette tête d'enfant et brûlent avec mystère dans l'obscurité du fond; les cheveux épars semblent obéir à une impulsion qui vient de l'esprit; les yeux brillent avec éclat; la bouche, aux plis sévères, est grave, et la face tout entière est immobile, fixe, majestueuse, solennelle, presque terrible. Dieu est patient, parce qu'il est éternel; mais il est juste en même temps que bon, et tout en se manifestant encore comme l'Agneau qui efface les péchés du monde, il s'annonce déjà comme le souverain juge qui les doit condamner. On est en présence du « Verbe incréé, qui agite la matière et la pénètre de son esprit, *Mens agitat molem;* du Verbe incarné, qui remplit le monde invisible de sa vertu

corporelle, *Caro instaurat mentem*. Il a dit, et tout a été fait; il a commandé, et tout a été créé[1]... En lui était la vie[2], non pas la vie tirée du néant, mais la vie qui découle de l'éternelle et vive génération, la vie qui est la source de toute vie[3]. » Cet Enfant, en effet, ne parle pas un langage humain : « Il éclaire, il tonne, il étourdit, il abat tout esprit créé sous l'obéissance de la foi [4]. » C'est ainsi qu'il apparaît lorsque l'Évangéliste, « par un rapide vol fendant les airs, perçant les nues, s'élevant au-dessus des anges, des vertus, des chérubins et des séraphins, entonne son livre par ces mots : Au commencement était le Verbe... Le Verbe! c'est-à-dire la parole intérieure, la pensée, la raison, l'intelligence, la sagesse, le discours intérieur, *sermo*, discours sans discourir, où l'on ne tire pas une chose de l'autre par raisonnement, mais discours où tout est substantiellement toute vérité et qui est la vérité même[5]. » Raphaël, captivé et assujetti par un entendement intérieur, a peint cet Enfant d'une main calme, exempte d'effort et d'agitation. Voilà pourquoi, devant une semblable conception, la raison se trouble, admire et se tait.

Le petit S[t] Jean-Baptiste, au fond du tableau, s'efface sur un plan secondaire, et sa beauté, bien que

1. Ps. xxxii, 9.
2. Jean, i, 4.
3. Bossuet, *Élévations*, xii, 8.
4. *Ibid.*, xii, 7.
5. *Ibid.*

relative, est digne de l'absolue beauté de la Vierge et de l'enfant Jésus. La tête, vue de trois quarts à gauche, se penche sur l'épaule droite en se levant vers le Sauveur. Le regard, fixé sur Jésus, est fervent, plein d'ardeur; la bouche entr'ouverte laisse sortir des accents qui montent à Dieu. Les mains sont jointes, et toute la figure prie. Ce n'est plus là le S[t] Jean de la Vierge *della Tenda,* souriant et naïvement heureux à la vue de la Vierge; c'est le précurseur qui voit Dieu dans Jésus, qui pénètre sa grandeur, qui comprend sa justice, et qui obéit à l'impulsion d'un élan spontané de la foi. Raphaël montre ainsi le *sursum corda* de l'âme chrétienne devant le mystère de l'amour, l'image vivante de la prière directement inspirée par la présence réelle du Rédempteur. La petite croix de jonc suspendue aux bras de S[t] Jean associe, par anticipation, cette humble et ardente prière à l'idée du sacrifice. Dans l'enfant Jésus on voit le Christ, et dans le petit S[t] Jean se retrouvent tous les hommes éclairés de la lumière du Verbe.

Nous venons de voir la plus éloquente des peintures que la Vierge, en compagnie de son Fils et du précurseur, ait jamais inspirée. L'art ne dépassera pas ce niveau. Si les aspirations de l'homme vers le beau sont infinies, les moyens dont il dispose pour les traduire sont bornés. Il est une limite qu'on ne peut pas franchir impunément. Quiconque veut passer outre, tombe dans les abîmes. Raphaël a touché cette limite

extrême, et s'y est arrêté. De la Vierge Terranuova à la Vierge à la Chaise, il a parcouru tout le cycle d'idées gracieuses, riantes, tristes, sévères qu'a fait surgir en lui la Vierge, considérée à la fois comme Mère de Dieu et comme Mère des hommes. Élevant son génie à mesure que se perfectionnait son talent, il a consacré toutes les ressources de sa science à l'expression d'un sentiment toujours identique quoique toujours varié. La Vierge du duc Terranuova, sans faire perdre de vue l'inspiration personnelle du Sanzio, montre le premier entraînement du peintre d'Urbin vers le plus grand des maîtres florentins. La Vierge de Taddeo Taddei, la Vierge au Chardonneret, la Belle Jardinière, la Vierge au Voile et la Vierge de la galerie Esterhazy, prouvent tour à tour les émotions de Raphaël, ses recherches en présence de la nature, et par quelle puissance d'interprétation il parvient à être vrai sans cesser d'être idéal. Ces Vierges florentines sont autant de pages immortelles qui portent l'empreinte de la jeunesse de Raphaël et témoignent en même temps de sa grâce. Arrivent enfin les Vierges de l'époque romaine, la Vierge de la maison d'Albe, la Vierge Aldobrandini, la Vierge au Diadème, la Vierge *della Tenda* et la Vierge à la Chaise, toujours humbles, bonnes, douces, aimantes, et possédant à la fois la force et la grâce. La pensée de Raphaël grandit alors, et, loin de s'altérer, s'épure en s'agrandissant. L'émotion religieuse, sans rien céder de sa profondeur, prend une forme plus générale, plus universelle, plus

catholique dans le sens large et vrai du mot. Certaines formules primitives sont, il faut en convenir, détournées, abandonnées même; mais l'idée se dégage alors plus simple et plus vraie que jamais d'un art complétement renouvelé. Raphaël, en pénétrant et en conciliant toutes les traditions, ne s'arrête plus aux superficies ardues et tristes du moyen âge. Il remonte jusqu'à l'antiquité, et recueille les éléments de la beauté partout où il les trouve. C'est ainsi qu'il poursuit, achève et couronne l'œuvre de la Renaissance.

La Vierge à la Chaise marque, pour le sujet qui nous occupe, le terme définitif, l'expression par excellence. Peut-être ce tableau n'aurait-il pu être peint ailleurs qu'à Rome et en dehors des influences qui agissaient autour du maître. Mais cette peinture prouve en même temps comment Raphaël était parvenu à dominer ces influences, à les transformer, à les concilier avec les intérêts d'un ordre supérieur. Un luxe effréné, le culte de la beauté sensible, un besoin de jouissances sans frein s'étaient emparés du siècle de Léon X. Raphaël subit dans une certaine mesure les passions de son temps, mais il les épure en pensant à la Vierge, et, sans rien atténuer de l'éclat extérieur qui charmait ses contemporains, il leur montre une splendeur devant laquelle il les force de s'incliner, non-seulement avec admiration, mais avec une ferveur qu'ils ne connaissaient plus. Depuis trois siècles et demi la postérité a professé le même enthousiasme pour ce tableau, et il en sera ainsi tant que

l'instinct du beau durera parmi les hommes. Donc, si une telle œuvre appartient par quelques attaches matérielles à un moment donné de l'espace et de la durée, elle est surtout, par l'esprit qui en émane, de tous les lieux et de tous les temps. Rien ne surpasse l'élégance de la Vierge à la Chaise, et si Raphaël n'avait pas peint quelque temps après la Vierge de Saint-Sixte[1], il faudrait ajouter que rien n'égale la beauté pure de cette Madone et la majesté de son Fils. En présence d'une telle Vierge, on peut répéter avec Érasme, dans un lyrisme emprunté à l'antiquité profane, mais inspiré surtout par l'émotion religieuse : « Vous êtes plus brillante que l'aurore, plus douce que la lune argentée, plus pure que le lis frais éclos, plus blanche que la neige encore immaculée, plus gracieuse que la rose printanière, plus précieuse que le rubis, plus douce que le miel, plus suave que la vie, plus élevée que les cieux, plus chaste que les anges. Salut ! noble sanctuaire du Dieu éternel, trône sublime de la divinité[2]. »

1. V., dans ce volume, la Vierge glorieuse.

2. Érasme, *Pœan*. — Ces paroles sont en parfait accord avec l'esprit de la Renaissance, si admirablement représenté par Raphaël.

LA

SAINTE FAMILLE.

La Vierge-mère s'est montrée à Raphaël seule d'abord en compagnie de Jésus ; puis elle a admis S[t] Jean-Baptiste dans l'intimité de son Fils. La voici maintenant qui associe à son amour et à ses adorations S[t] Joseph, puis S[te] Élisabeth et S[te] Anne, quelquefois même S[t] Zacharie, formant avec ces différents personnages des groupes variés à l'infini, que l'art a adoptés sous le nom de la Sainte Famille, et que Raphaël a consacrés par d'incomparables tableaux.

L'Évangile se tait sur les rapports qui lient l'enfance de Jésus aux membres de sa famille terrestre. Que sait-on de S[te] Anne et de S[te] Élisabeth ? Rien ou presque rien. Que sait-on surtout de S[t] Joseph ? Fidèle et obéissant à Dieu, il a, dans les saintes lettres, un rôle purement contemplatif, constamment silencieux, et il disparaît de la terre sans qu'on sache

quand ni comment. Le christianisme cependant s'est fait une grande idée de l'époux de la Vierge, et Raphaël est, de tous les artistes chrétiens, celui qui a le mieux compris dans ses Saintes Familles cette figure tranquille, éminemment simple, dont la vocation fut de couvrir et de cacher pour un temps le Christ de Dieu.

C'est surtout pendant la Fuite en Égypte que Joseph se montre comme le guide et le protecteur de Marie et de Jésus :

« Les mages s'étant retirés, l'ange du Seigneur apparut à Joseph en songe et lui dit : Levez-vous, prenez l'Enfant et sa mère, et fuyez en Égypte ; et demeurez-y jusqu'à ce que je vous avertisse ; car Hérode va chercher l'Enfant pour le perdre.

« Joseph, s'étant levé, prit l'Enfant et sa mère pendant la nuit, et se retira en Égypte.

« Et il y fut jusqu'à la mort d'Hérode, pour accomplir ce que le Seigneur avait dit par le prophète : J'ai appelé mon Fils de l'Égypte [1]. »

Joseph est là comme chef de la Sainte Famille, c'est sur lui que s'appuient alors la Vierge et l'Enfant. Une foule de légendes étant venues se mêler au texte

1. Matth., II, 13, 14, 15. — C'est ici que se place le Massacre des Innocents, qui a fourni à Raphaël de si importantes compositions. Nous y reviendrons dans l'étude ultérieure que nous nous proposons de consacrer aux Tapisseries du Vatican.

évangélique, l'art s'est empressé autour de ces récits merveilleux, et a rapporté au voyage en Égypte la plupart des tableaux qu'il a consacrés à la famille de Jésus. Il s'est plu surtout à représenter Joseph et Marie alors que, fatigués de la route, ils s'arrêtent à l'ombre d'une oasis, se reposent loin des bruits du monde, au milieu du recueillement de la nature, et regardent avec une émotion sereine et calme l'Enfant jouer ou dormir entre leurs bras. Tantôt Salomé et les trois fils de Joseph se groupent autour de Marie et de Jésus[1]; tantôt les anges font escorte au Sauveur. Ailleurs, le bœuf lui-même a quitté l'étable et accompagne l'âne qui porte la Vierge; ailleurs encore, Jean-Baptiste, échappé miraculeusement au massacre des Innocents, se joint, avec Élisabeth sa mère, à la Sainte Famille[2]. Ici se place l'histoire des semeurs de blé[3];

1. V. la fresque de Giotto à l'Arena, à Padoue.

2. Élisabeth, avertie par l'ange, emporte également son fils au désert. Poursuivie par les sicaires d'Hérode, elle se réfugie dans une caverne, dont l'entrée se referme devant les bourreaux, pour se rouvrir d'elle-même quand l'enfant peut sortir sans danger. Élisabeth et Marie, Jean-Baptiste et Jésus se rencontrent alors et font route ensemble à travers l'Égypte.

3. La Sainte Famille, après plusieurs jours de marche, arrive vers le soir près d'un champ qu'un homme ensemençait de blé. La Vierge dit à cet homme : « Des soldats vont venir et vous demanderont si vous nous avez vus. Répondez-leur que nous sommes passés près de vous pendant que vous semiez ce blé. » Aussitôt le blé leva, grandit, mûrit et fut prêt à être moissonné, et la Sainte Famille continua sa route. Survinrent bientôt les agents d'Hérode, qui demandèrent au moissonneur s'il n'avait pas vu un vieillard,

là l'épisode du bois de sycomores[1]. Un jour le palmier prend une âme pour obéir à Jésus ; un autre jour, c'est une source qui surgit pour le désaltérer[2]. Les traditions se multiplient, se compliquent, s'enchevêtrent et se contredisent. Peu importe. L'imagination des peuples les recueille avec avidité et la peinture les reproduit avec empressement. Tout cela sans doute ne manque ni de grâce, ni de poésie; mais au milieu de tous ces dires d'origines si diverses, l'idée chrétienne primitive, fondamentale, essentielle, s'altère, s'obscurcit, se perd. Raphaël fait donc sagement de passer outre à ces légendes et de s'en tenir à la stricte interprétation de l'Évangile. Sans s'attacher à aucun des détails, sans s'arrêter à aucune des puérilités qui tendent à confiner la Sainte Famille dans telle ou telle époque et dans telle ou telle région, il l'élève au-dessus de l'espace et du temps, la conçoit avec sa physionomie simple, générale, universelle, et se contente de chercher en elle le type suprême et divin de la famille humaine.

une jeune femme et un petit enfant : « Je les ai vus en effet, répondit le moissonneur, et ils passaient quand j'ensemençais ce blé. » Sur cette réponse, les soldats perdirent la trace des fugitifs.

1. Ce serait dans un bois de sycomores que se reposa la Sainte Famille. Cette tradition eut cours dans les âges fervents, et les croisés, trouvant cet arbre en Égypte, l'importèrent pieusement en Europe. C'est ainsi que le sycomore fut entouré pendant tout le moyen âge d'une grande vénération.

2. On plaçait cette source près du village de Matarea.

Tel est en effet l'enseignement que l'art peut et doit tirer des brèves paroles de saint Matthieu. La Sainte Famille est le prototype de la famille chrétienne; la Vierge en est le nœud, car Joseph, Anne, Jean-Baptiste et Élisabeth ne tiennent au Verbe que par elle. La constitution de cette famille par excellence repose sur l'humanité du Fils de Dieu et sur la maternité virginale de Marie. Jésus-Christ est, dans l'ordre de la nature, le premier-né de la Vierge, et tous les chrétiens sont aussi ses enfants selon l'esprit et selon la grâce. Les générations successives, entrant ainsi tour à tour dans la filiation de Dieu et dans la fraternité de Jésus, trouvent la Vierge assise au premier rang de la famille céleste et lui donnent la même place d'honneur à leurs propres foyers. Par l'intermédiaire de l'enfant Jésus et de la Vierge-mère, le christianisme prend l'homme dès le berceau et lui verse les premières émotions de l'amour. C'est surtout dans l'intimité de la famille que se fait sentir le besoin d'un Dieu familier, qui enchante de son regard, charme de ses sourires les vicissitudes de la vie. Ce Dieu, entouré du culte de la Sainte Famille, la Vierge nous le montre et nous convie tous à l'adorer avec elle. Elle vient, avec Jésus dans ses bras, s'agenouiller ou s'asseoir à notre foyer, et elle est partout à la fois la mère, la sœur et l'amie. Par elle le plus humble monte facilement jusqu'à Dieu, par elle Dieu se fait de la famille, et toute famille qu'elle adopte devient la famille même de Dieu. Sans elle aussi, la famille perd sa grâce et son idéal de pu-

reté[1]. C'est ce que dit très-bien saint Anselme : « Comme toute famille solidement et saintement dévouée à la glorieuse Vierge ne périt pas, ainsi ne devons-nous pas compter que la bénédiction de Dieu se trouve dans une famille où la glorieuse Vierge n'est pas honorée. » Or, comme aucun génie chrétien n'est entré plus avant que Raphaël dans l'intimité de la Vierge, aucune œuvre mieux que la sienne ne fait comprendre la grande poésie qui émane de la Sainte Famille.

Nous étudierons tour à tour : la Sainte Famille au Palmier, la Sainte Famille de la galerie de l'Ermitage[2], la Sainte Famille de la maison Canigiani, la Sainte Famille du musée de Madrid, la Sainte Famille dessinée pour Domenico di Paris Alfani, la Sainte Famille de Lorette, la Sainte Famille du musée de Naples, la Sainte Famille *dell' Impannata*, la Sainte Famille à la Perle et la Sainte Famille de François Ier. Avant d'arriver à ce dernier tableau, nous parlerons de quelques autres Saintes Familles, qu'éclaire encore avec plus ou moins de vivacité l'esprit du Sanzio, mais à l'exécution desquelles le maître semble être resté presque complétement étranger. Ce sont : la petite Sainte Famille du Louvre, la Sainte Famille à la Lé-

1. M. Nicolas. (V. *la Vierge Marie dans l'Église*, t. II, p. 391.)

2. Nous ne croyons pas que ce tableau soit de Raphaël; mais comme il a acquis une certaine notoriété dans les catalogues consacrés au maître, nous avons cru devoir l'étudier à la place même que lui ont assignée ses plus zélés partisans.

gende, la Sainte Famille sous le Chêne, la Sainte Famille *del Passeggio*, là Sainte Famille dans les Ruines, etc. On verra, en regardant ces différents tableaux, la sincérité et souvent aussi l'impuissance des efforts tentés par les élèves pour s'élever jusqu'au maître. En considérant enfin la grande peinture exécutée pour le roi François Ier, on sera d'autant plus frappé de la beauté du modèle que Raphaël a laissé à son école comme le dernier mot de son enseignement.

LA SAINTE FAMILLE AU PALMIER

(A la galerie de Bridgewater, à Londres).

On ne connaît aucune Sainte Famille qui appartienne à la première jeunesse de Raphaël, aucune qui rappelle la manière de Giovanni Santi, aucune qui marque le passage du peintre à l'école de Pérugin, aucune enfin qui corresponde à son premier séjour à Florence, non plus qu'à son voyage à Pérouse en l'année 1505. Jusque-là Raphaël se contente de la Madone portant dans ses bras l'enfant Jésus. Ce motif élémentaire lui suffit et il ne se lasse pas de le reproduire. La Vierge de la comtesse Anna Alfani, la Vierge

de la collection Solly, la Vierge du comte Connestabile della Staffa, la Vierge du Grand-Duc et la Vierge de lord Cowper sont les preuves de cette inspiration naïve. Puis Raphaël introduit, dans le tableau du duc Terranuova, la petite figure de St Jean-Baptiste; mais d'une manière toute personnelle déjà, bien qu'en cherchant à se rapprocher de Léonard. Quant au sujet de la Sainte Famille, il lui paraît sans doute trop compliqué, trop difficile, et comme d'ailleurs ce sujet se dérobe à la tradition primitive, le jeune maître attend, pour l'aborder, que ses forces aient grandi. En 1506, Raphaël a vingt-trois ans, sa réputation est considérable, et sa grande jeunesse la rend plus extraordinaire encore. Les artistes et les savants les plus renommés de la Toscane se pressent autour de lui, et les citoyens les plus considérables de Florence briguent son amitié. Il vient de donner la Vierge au Chardonneret à Lorenzo Nasi, et une autre Vierge non moins fameuse à Taddeo Taddei. Sûr désormais de lui-même et de ses moyens d'interprétation, il peint alors la première de ses Saintes Familles, et c'est encore pour Taddeo Taddei qu'il exécute ce tableau [1].

1. Voir la note des éditeurs de Vasari, t. VIII, p. 6, note 2. — Ce tableau est rond et mesure un diamètre d'un peu plus de 1 mètre. Peint sur bois, il a été transporté sur une toile dont les fils diagonaux donnent maintenant à la peinture un aspect froid et monotone. De la collection Tamboneau, il passa dans la galerie d'Orléans, et fut acquis ensuite, moyennant 1,200 livres sterling (30,000 francs), par le duc de Bridgewater. On le voit actuellement à Londres dans la galerie de lord Ellesmere, marquis de Stafford,

On pourrait croire que cette peinture, d'après le nom qui la désigne, tend à reproduire le prodige raconté dans l'*Histoire de la Nativité*[1]. Il n'en est rien; et comme il importe de démontrer que le tableau de Raphaël est étranger à la légende, il n'est pas sans utilité de la rappeler en commençant.

Après une journée de chaleur et de marche, la Sainte Famille s'arrête à l'ombre d'un palmier. La Vierge, levant les yeux, aperçoit les cimes de l'arbre couvertes de fruits et souhaite un de ces fruits. Joseph, à son tour, demande de l'eau. Aussitôt l'enfant Jésus se dresse sur les genoux de sa mère et commande à la nature : l'arbre alors incline ses palmes jusqu'aux pieds de Marie, tandis que de ses racines jaillit une source abondante et fraîche. Quand Marie et Joseph ont pris la nourriture dont ils avaient besoin, Jésus dit au palmier : « Sois béni et deviens le compagnon de mes arbres! Qu'une de tes branches soit plantée par mes anges dans le Paradis de mon Père! et que tes palmes soient désormais la récompense de ceux qui triomphe-

duc de Bridgewater. Le roi Louis-Philippe racontait, en revoyant ce tableau dans les dernières années de sa vie, qu'il était échu autrefois par succession à deux vieilles filles, qui le firent couper en deux, pour en prendre chacune leur part. Plus tard, les deux moitiés auraient été rejointes et rajustées. Aujourd'hui ce tableau ne porte aucune trace de mutilation. L'anecdote rapportée de la meilleure foi du monde par le roi des Français pourrait donc bien n'être qu'une légende. — Philippe de Champagne fit, pour l'abbaye de Port-Royal, une copie de ce tableau.

1. *Évangiles apocryphes.*

ront en mon nom ! » L'ange du Seigneur paraît, prend au palmier une de ses branches et l'emporte dans le ciel.

Les miracles, quelque séduisants qu'ils soient, ont le tort, quand ils ne subjuguent pas notre esprit, de l'égarer et de lui faire perdre de vue la vérité morale du sujet qu'ils veulent glorifier. C'est précisément ce que font les prodiges accumulés dans les livres apocryphes. Ils éloignent de la Sainte Famille simple et vraie que montre l'Évangile, pour y substituer un petit dieu de convention, fertile en prodiges et prolixe en miracles. Au milieu de cet amas de légendes, on oublie presque l'humanité du Verbe et la réalité des rapports qui lient Jésus à Marie et à Joseph. Jésus n'est plus cet enfant faible et nu, dépourvu de tout, qui n'a d'autre soutien que la patience de Joseph, d'autre refuge que les bras de Marie, et auquel la Vierge peut dire avec le prophète : « C'est moi qui t'ai fait, moi qui t'enlèverai, moi qui te porterai, moi qui te sauverai[1]. » Il n'est plus le Fils, il devient le maître, le dominateur et souvent le tyran[2]. Pourquoi fausser ainsi la lettre et dénaturer le sens des livres saints? Ils disent expressément que Jésus-Christ fit son premier miracle aux noces de Cana. A quoi bon chercher au delà? Le grand prodige de l'enfance de Jésus c'est cette enfance même, c'est Dieu fait homme dans les bras de la Vierge-mère. Comment l'esprit humain,

1. Isaïe, XLVI, 4.
2. Voir nombre de traits dans les *Évangiles apocryphes*.

en quête de miracles, pourrait-il rêver quelque chose de mieux fait pour échapper à la raison et pour s'imposer à la foi? Et quel plus admirable problème l'art peut-il se poser que de faire voir Dieu dans un petit enfant, que de montrer la Vierge dans Marie? Raphaël l'a compris ainsi, et les plus nobles efforts de sa vie se sont concentrés dans ce sublime objet. Se gardant soigneusement des fantaisies dangereuses, il est resté toujours dans la voie de la nature et dans la vérité évangélique. S'il place un palmier dans son tableau, c'est seulement parce que, dans cet arbre aux formes monumentales, il trouve un élément pittoresque qui lui plaît. D'ailleurs rien de plus naïf, de plus naturel et de moins cherché que sa composition. Joseph apporte des fleurs à Jésus, et Jésus, des bras de sa Mère, s'élance avec amour vers son père d'adoption. La scène est familière et cependant elle est divine, parce que tout y est sincère et profondément pénétré de l'esprit de l'Évangile. Chaque instant de la vie présente des motifs semblables, et de cette prose Raphaël a fait jaillir une poésie céleste.

Un charmant dessin, conservé au musée du Louvre, donne la première idée de cette composition[1]. La Vierge est assise et posée presque définitivement. De la main droite elle supporte le corps de Jésus, et de la main gauche elle le retient à l'aide d'une écharpe

1. Ce dessin a passé de la collection Lawrence dans la galerie de Guillaume II, roi de Hollande. Le musée du Louvre l'acheta 600 florins (environ 1,500 francs) à la vente de cette galerie.

qui, des épaules de la mère, passe autour du corps de l'Enfant[1]. Le geste est charmant, exempt d'effort, plein de sollicitude. La tête, vue de profil à gauche, est bien construite. Les traits respirent la bonté, la grâce. Voilà déjà la Vierge et ses douces vertus. Ce ne sont encore cependant que quelques lignes rapidement tracées à la pointe d'argent, mais l'esprit y est et l'émotion vous saisit. L'œil et la bouche expriment la même pensée, répètent la même sollicitude. Les cheveux, relevés sur les tempes et rejetés en arrière, ont des ondulations que l'on saisit à peine et que l'on comprend déjà. Le voile est seulement indiqué; mais on sent où il pose et ce qu'il deviendra. La forme du cou et la courbe des épaules sont d'une adorable chasteté. La poitrine, qui se présente de trois quarts, est simplement enveloppée dans le corsage des femmes florentines[2]. Le modèle était ainsi vêtu, et il n'y aura rien ou presque rien à changer à cet ajustement. Sous les manches plates, attachées aux poignets, on voit le galbe des bras; de même que sous les plis de la robe et du manteau on suit le mouvement des genoux et le dessin des jambes[3]... Voilà donc une figure parfaitement religieuse et strictement

1. La main gauche de la Vierge est d'un très-beau dessin. Deux doigts seulement, l'index et le médius, passés dans le nœud de l'écharpe, suffisent pour soutenir l'Enfant. On ne voit, de l'autre main, que l'extrémité des doigts.

2. Ce corsage est lacé par devant.

3. Les pieds sont à peine dessinés.

copiée sur le modèle vivant. Raphaël, en adoptant le naturalisme florentin, se souvient néanmoins des traditions ombriennes. Il associe et fond ensemble ces deux tendances distinctes, mais non pas contraires, et, leur enlevant ce qu'elles avaient d'exclusif et d'étroit, il en fait quelque chose de plus général et de plus vrai au double point de vue de la nature et du sentiment religieux. Regardez cette esquisse, observez cette jeune femme si naïvement étudiée, si familièrement rendue, et sous les dehors de la vie vous reconnaîtrez la vérité de la foi. Vous oublierez alors toute réalité vulgaire pour ne plus penser qu'à l'idéal, et, sous l'empreinte personnelle du plus grand des peintres, vous sentirez l'âme de la plus pure des vierges.

J'ai peine à quitter le dessin pour aller au tableau. Devant l'un, je me sens presque mieux que devant l'autre ; en présence de la modeste esquisse du musée du Louvre, je suis davantage en compagnie de Raphaël que devant le tableau de lord Ellesmere. Pourquoi? Sans doute parce que, la peinture ayant beaucoup souffert, des restaurations malheureuses sont venues se placer entre le maître et nous; sans doute aussi parce que, dans ce désastre, la Vierge a été particulièrement maltraitée; peut-être encore parce que l'exécution définitive n'a pas été aussi heureuse que la pensée première. On ne saurait rien affirmer à cet égard, sinon qu'on ne ressent pas, à la vue de cette Vierge, l'émotion que portent en elles la plu-

part des Madones de Raphaël. Assise à l'ombre d'un palmier[1], la Vierge de la galerie Bridgewater reproduit, avec une correction un peu sèche et avec de fâcheuses lacunes, le mouvement général déterminé déjà dans le dessin. L'ensemble de la figure paraît un peu long, et quelque chose de gauche succède à l'aisance générale qui nous ravissait tout à l'heure. Le corsage rouge[2], bordé d'un double liséré noir et or, est moins simplement taillé, tient moins bien aux épaules. Les manches doubles, rouges et flottantes de l'épaule au coude, jaunes et serrées du coude au poignet, alourdissent le torse et dessinent avec moins de précision la forme des bras[3]. Un manteau bleu foncé, doublé de vert, tombe sur le milieu du corps, enveloppe les jambes et ne laisse voir que l'extrémité des pieds. Les jambes ne sont pas croisées l'une sur l'autre comme dans le dessin; la jambe droite est ramenée en arrière, et la jambe gauche est tendue en avant. Il y a, dans cette position nouvelle, plus de noblesse et moins de familiarité. La conformation de la tête laisse surtout à désirer dans le tableau. Le bel ovoïde, habituellement adopté par le maître, semble s'être rétréci dans le haut du crâne. Le front n'a plus une largeur suffisante, il fuit trop rapidement vers les cheveux, dont les enroulements sont bien d'ailleurs

1. A droite du spectateur et tournée vers la gauche.

2. Cramoisi un peu foncé.

3. La manche de dessous, qui est d'un jaune presque blanc dans les lumières, vire au violet dans les ombres.

dans le goût de Raphaël [1]. Le profil, très-rigoureux de lignes, est presque insignifiant. Les traits sont délicats, réguliers et purs; mais sans chaleur, sans douleur, sans amour, et ne font rien entendre de ce langage surnaturel sans lequel la Vierge n'est pas [2]. Non, la pensée de Raphaël n'est point là; ou si elle y a été, elle n'y est plus. On la comprend dans le dessin; elle échappe presque complétement dans le tableau.

L'enfant Jésus, au contraire, dont la conservation est relativement bonne, est tout entier dans le tableau; le dessin n'en contient que le germe, dans lequel, il est vrai, on aperçoit déjà les rudiments de la beauté divine. Jésus veut s'échapper, j'allais dire s'envoler des bras de la Vierge, pour se porter vers St Joseph. Dans l'esquisse conservée au Louvre, le mouvement est trouvé, mais non encore définitivement arrêté. Les bras sont tendus en avant, et les jambes jetées en arrière. La tête n'est indiquée que par un simple contour, et il n'y a pas trace de cheveux; mais les traits sont déjà pleins de justesse et de vivacité; le corps et les membres sont dessinés avec un remarquable bonheur. « Cet Enfant béni, » qui surgit comme

1. Le voile est rappelé, par un simple bandeau, sur le sommet de la tête. Il tombe derrière le cou, passe sur les épaules, forme écharpe sur la poitrine et s'enroule ensuite autour du corps de l'Enfant.

2. En regardant la tête, le cou, les mains et les pieds de cette Vierge, on voit combien les nettoyages et les retouches les ont endommagés. Cette figure n'est plus que l'ombre de ce qu'elle a dû être.

de lui-même sur les genoux de Marie, est bien, comme dit S[t] Fulgence, « le fruit, l'ornement, le prix et la récompense de la sainte virginité [1]... » Cependant, en passant du dessin dans le tableau, l'enfant Jésus s'embellit encore et se fortifie. Les contours de cette petite figure dénoncent une admirable sûreté de main, tandis que le modelé présente cette délicatesse toute particulière qui est aussi la signature du maître [2]. Le mouvement du haut de la figure demeure tel qu'on l'a vu dans le premier jet de l'esquisse. Les jambes seules prennent une position différente. Au lieu de se rejeter en arrière, elles se portent en avant, la jambe gauche s'appuyant encore sur le manteau de la Vierge, la jambe droite se tendant vers S[t] Joseph et suivant la même inclinaison que les bras. La tête, qui s'est couverte de cheveux fins et bouclés, est plus relevée que dans le dessin. De cette manière les yeux de Jésus regardent directement dans les yeux de S[t] Joseph, et chacun des traits de l'Enfant répond avec une grâce charmante à chacun des traits du vieillard. Il est difficile de concevoir le Sauveur se livrant plus complétement et avec plus de bonté. Il plonge ses deux mains avec bonheur au milieu des fleurs que lui apporte le saint époux de la Vierge, et de son regard limpide il le bénit et lui rend grâces en même temps. Dieu ne

1. *Sancta virginitatis fructus, decus et munus.* (*Ad Prob. Epist.* III, n° 6, p. 165).

2. En général, dans ce tableau, les lumières sont blanches, et les ombres grises virent au brun.

se donne ainsi qu'à ceux qui se contentent de lui et se détachent des autres biens. Il ne s'est donné à personne comme à Joseph, parce que personne, autant que Joseph, n'a été au monde « comme n'ayant rien[1]... » Voyons, dans cette première des Saintes Familles de Raphaël, comment est compris ce mystérieux vieillard qui, pour Jésus, s'est détaché de tout, qui a tout oublié, ses passions, son intérêt, son repos, et qui, dans Marie, n'a aimé que la virginité.

Dans le dessin du Louvre, on ne voit pas S[t] Joseph à la place qu'il doit occuper dans le tableau. Seulement au sommet de ce dessin, dans l'angle gauche, Raphaël a étudié la tête de ce vieillard, et, pour en mieux saisir le caractère, il l'a dessinée à une échelle double au moins de l'échelle adoptée pour les deux autres figures. Or cette tête, vue de trois quarts et presque de profil, est admirable d'humilité, de bonté, de douceur et de recueillement. Elle montre plus clairement que la figure entière peinte dans le tableau la grande idée contenue dans le silence de l'Évangile. L'ange a dit à Joseph : « Retourne en Judée ; car ceux-là sont « morts qui cherchaient l'âme de l'Enfant. » Et Joseph est joyeux, reconnaissant ; il adore Jésus avec la soumission que peut seule donner la vue des plus grands miracles. Ses yeux, sa bouche, et jusqu'aux rides de ses joues, sourient à l'Enfant et le prient en lui souriant. L'amour de la vie cachée respire dans ses

1. *Tanquam nihil habentes*. II Cor., vi, 10.

traits, où brille en même temps la pureté. Joseph s'abandonne à Dieu avec simplicité [1]. Pour garder le secret du Père, il enveloppe le Fils d'obscurité, le dérobe au monde, et met tout son bonheur à jouir paisiblement du dépôt qui lui est confié. En présence de Jésus, seul au monde entre lui et la Vierge, il reconnaît le mystère de ce miraculeux délaissement. « Il sait que la vertu de la foi, c'est de soutenir l'espérance sans aucun sujet d'espérance [2]. » Voilà les vérités qui reviennent en mémoire à la vue du simple dessin de Raphaël. Malheureusement pour l'époux de la Vierge comme pour la Vierge elle-même, on ne retrouve pas dans le tableau assez de vivacité, assez de chaleur et d'inspiration. S[t] Joseph, vêtu d'une longue tunique violette [3] et d'un manteau jaune [4], est agenouillé devant l'enfant Jésus [5]. De la main gauche il lui offre des fleurs, et de la droite il s'appuie sur un long bâton. Sa tête est grave, recueillie, mais un peu triste, et nous ne ressentons pas, devant ces traits presque éteints, le ravissement intérieur que nous éprouvions tout à l'heure à la vue du dessin [6]. Il faut en accuser

1. Bossuet, t. XVI, p. 82.

2. *Contra spem in spem*. Rom., IV, 18.

3. Cette tunique est plutôt teinte neutre.

4. Ce manteau, dont le jaune tire au brun, a ses contours marqués avec de l'or. Il est ramené des reins sur les jambes et traîne à terre derrière le saint.

5. C'est sur le genou gauche que porte la figure de ce S[t] Joseph; la jambe droite est relevée et le pied droit pose à terre.

6. Dans le dessin, le crâne est chauve et la face est sans barbe;

sans doute les restaurations dont cette figure a particulièrement souffert. Sous des retouches maladroites, le sentiment du maître s'est évanoui, pour faire place à quelque chose d'inerte, où manquent l'émotion religieuse aussi bien que la vérité naturelle [1].

Les trois figures de la Sainte Famille, arrêtées à l'ombre d'un palmier, se détachent avec netteté sur un fond de paysage, dont les plans reposés complètent le sens moral du tableau [2]. Derrière les plis de terrain, couverts de prairies et ombragés de quelques arbres, des montagnes bleues se dessinent sur un ciel lumineux et clair. Mais devant l'humanité, divinisée par l'apparition du Sauveur, on sent que les plus vastes horizons sont condamnés d'avance au néant, tandis que la moindre émotion produite dans le cœur de l'homme est prédestinée à une immortalité certaine. Joseph et Marie savent que, pour jouir de Dieu, il faut se faire une solitude, se retirer en lui, se contenter de lui, et ils goûtent paisiblement le bonheur de contempler le Sauveur confié à leurs soins. La tendresse, la sainteté, le bonheur, émanent de ce groupe harmonieux, dont toutes les parties se lient entre elles

tandis que dans le tableau, la tête est ornée d'une abondante chevelure et d'une barbe blanche.

1. Il suffit de regarder les mains et les pieds de ce St Joseph pour se convaincre du danger des restaurations et de l'impuissance des restaurateurs.

2. Ce fond est devenu un peu pâle. C'est ce qui contribue à donner aux silhouettes de la Vierge et de St Joseph, opposées l'une à l'autre, une netteté et une précision voisines de la dureté.

avec une logique rigoureuse. La clarté des idées, l'enchaînement des lignes, voilà ce que ni le temps ni les hommes ne sauraient détruire dans un pareil tableau, voilà ce qui ne s'éteindra qu'avec la dernière lueur de la conception primitive, voilà ce qui reste intact dans la Sainte Famille au Palmier, et voilà ce qui permet de reconnaître Raphaël à travers les ruines barbares et les restaurations maladroites.

LA SAINTE FAMILLE DE L'ERMITAGE

(A Saint-Pétersbourg).

Vasari parle de deux Madones que Raphaël peignit à Urbin pendant le voyage qu'il y fit en 1506. L'une de ces Madones est la Vierge d'Orléans, l'autre serait la Sainte Famille que l'on a désignée sous le nom de Sainte Famille avec le saint Joseph sans barbe. Cette Sainte Famille aurait passé en France dans la maison d'Angoulême, de là chez M. Barroi, pour appartenir ensuite à Crozat, d'où elle est allée dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

La Vierge, assise de trois quarts à gauche, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui, également assis et le corps tourné à droite du côté de sa Mère, détourne

la tête de trois quarts à gauche vers saint Joseph. Ce dernier est assis pareillement, mais en face du spectateur ; il croise les deux mains l'une sur l'autre en les appuyant sur un bâton, et montre sa tête de trois quarts à droite. Les figures de la Vierge et de S[t] Joseph sont coupées à mi-jambes ; la figure seule de l'enfant Jésus est entière : toutes les trois se détachent sur un pan de muraille, percée d'une fenêtre en plein cintre qui ouvre sur la campagne.

Quelque bonne volonté que nous mettions à accepter l'opinion d'hommes aussi compétents que Mariette et Crozat, que MM. Passavant et Waagen, il nous est impossible d'être ici de leur avis. Nous ne pouvons reconnaître dans ce tableau ni l'esprit ni la main de Raphaël. Voici quelles sont nos raisons.

Il y a dans cette peinture un air de gêne et de tristesse qui est en dehors de toutes les habitudes du maître. Non que le sentiment de la douleur morale ne se trouve pas dans la plupart des Vierges de Raphael. Il y est au contraire presque constamment, et très-vivement ressenti ; mais il s'y montre, sous une apparence limpide et calme, avec une vivacité, une simplicité qui font ici défaut. Il est d'ailleurs aisé de remarquer que chacune des trois figures de ce tableau est en contradiction avec tout ce qu'on connaît de Raphaël.

Le visage de la Vierge, quoique religieux, n'a aucune spontanéité d'expression. La tête, un peu longue, ne reproduit en rien la forme générale que

Raphaël avait adoptée pour ses Vierges florentines. Le sentiment lui-même est entièrement différent. Sur le front trop bombé les cheveux s'arrangent avec une recherche dont Raphaël, il est vrai, n'est pas toujours exempt; mais sans cette élégance et sans ce goût parfait qui ne lui font jamais défaut. Le regard, quoique pensif et grave, manque de cette lumière intérieure par laquelle Raphaël va droit au fond des cœurs. La bouche est contrainte. L'ensemble du visage enfin, tout virginal qu'il paraisse, n'a pas cette beauté naïve qui s'épanouit, comme la fleur au soleil, sous le souffle d'une incomparable inspiration. Le maintien et le geste ont eux-mêmes quelque chose de guindé qui n'est pas non plus dans les habitudes de Raphaël. La position du corps et le mouvement de la tête sont monotones et hésitants; le bras gauche est maladroitement posé; la main gauche, ouverte sans nécessité, est sans raison d'être, et de plus elle est mal dessinée; quant à la main droite qui soutient l'Enfant, elle a le tort de ne montrer que le bout de ses doigts, et de prêter ainsi à l'équivoque et à l'indécision. Comment Raphaël, si naturellement heureux dans ses inventions, aurait-il été ainsi paralysé dans son esprit et dans ses moyens d'interprétation? Enfin l'ajustement de cette figure, pauvre dans son ordonnance et terne dans sa couleur, contredit avec une égale évidence toutes les habitudes du maître. La robe, d'une coupe sèche et mesquine, affecte une teinte lie de vin, qui prend un aspect plus désagréable encore

au contact de la manche de dessous, laquelle est d'un rouge vif et couvre l'avant-bras. Le manteau bleu, jeté sur les genoux, est faux de ton et vire presque au vert. Les plis sont pauvres et ne se prêtent que péniblement aux formes qu'ils enveloppent. L'écharpe bleue elle-même, qui s'enroule dans les cheveux autour d'un bandeau rouge, est ramenée sans agrément et comme avec effort jusque sur l'épaule gauche. Tout cela est sans éclat, sans franchise, d'une douceur un peu fade, et n'a rien de cette poésie intime et pénétrante qui émane des vraies œuvres de Raphaël.

Ceux qui, devant ce tableau, tiennent pour Raphaël, concentrent surtout leur admiration sur l'enfant Jésus. Ce *Bambino,* cependant, ne nous paraît pas davantage appartenir au maître. Le corps est mal dessiné, mal construit, mal proportionné. Le bras gauche tendu et fixé verticalement sur le genou de la Vierge, le bras droit jeté presque horizontalement vers le sein de Marie, sont l'un et l'autre d'un geste vif et résolu. Mais le torse est sans délicatesse et sans grâce, d'une exécution presque lourde et le modelé laisse beaucoup à désirer. Les cuisses et les jambes surtout sont tout à fait défectueuses et disproportionnées; elles sont notablement trop petites pour le reste du corps, et leur mouvement ne se comprend même pas. Le raccourci de la cuisse gauche est tellement faux qu'il va presque jusqu'à l'anéantissement du membre; et la cuisse droite elle-même, qui devrait se développer librement, semble s'atrophier

aussi. Quant aux jambes, qui s'engagent et s'enchevêtrent l'une dans l'autre, la droite disparaissant en partie sous la gauche, elles offrent au point de vue pittoresque un agencement maladroit, qui suffirait à lui seul pour nous éloigner de Raphaël. Reste la tête, qui est belle et qui, en se détournant vers S[t] Joseph, prend une expression élevée, poétique et religieuse. Mais cette beauté même manque du jet et de la spontanéité qui marquent les conceptions de Raphaël. Raphaël, qui cependant est un penseur, ne se préoccupe jamais d'être profond; il arrive au sublime en cherchant tout simplement à être vrai.

Ce qui démontre surtout l'erreur des partisans de Raphaël, c'est le S[t] Joseph. Cette figure est vulgaire et même laide. Placée presque sur le même plan que la Vierge et sur une même ligne en hauteur, ce qui est une faute grave de composition, son attitude est sans dignité et son mouvement sans noblesse. Les deux mains, ramenées l'une sur l'autre et appuyées sur un bâton, sont d'un dessin faible et sans précision. La tête est de la plus triste réalité. Jamais Raphaël n'a vu la nature sous un jour si obscur et si bas. Regardez, je ne dirai pas même parmi les tableaux, mais seulement parmi les dessins qu'a laissés Raphaël, consultez ses ébauches, choisissez, dans tous ses croquis, les plus familiers, les plus lâchés, vous ne trouverez pas un trait aussi fâcheux. Non, ce front sans intelligence, ces yeux éteints, ce nez épais, cette bouche maussade, ces joues

flétries et soigneusement rasées ne sont pas de Raphaël. Le costume d'ailleurs ne saurait en rien s'accommoder avec les habitudes pittoresques du plus grand des maîtres. Le col de chemise est mal rabattu sur le cou ; la veste verte, plate sur les bras, montante et strictement appliquée sur la poitrine, exclut dans son arrangement prosaïque tout esprit d'invention ; et le manteau jaune, jeté sur l'épaule droite, ne suffit pas pour relever la pauvreté de cet accoutrement. Nous n'avons là, près de la Vierge et du *Bambino*, que l'artisan même qui a posé devant le peintre. C'est l'interprétation vulgaire d'une réalité sans noblesse. Raphaël, entouré des plus beaux types, n'aurait pas arrêté ses yeux sur un semblable modèle; et en admettant qu'il eût été forcé de le subir, en supposant qu'on l'eût contraint de faire un portrait, il aurait su du moins transfigurer la nature et en faire jaillir quelque lumière.

Donc, aucun des trois personnages contenus dans ce tableau ne nous rapproche de Raphaël. Et si chaque figure en particulier nous détourne du maître, l'impression d'ensemble en éloigne également. Les lignes ne sont pas liées les unes aux autres par cet enchaînement logique et nécessaire qui, même dans l'école, est de tradition. Le saint vieillard bouche un trou d'un côté du tableau, mais n'est pas la conséquence forcée des deux autres figures. On ne retrouve là ni la beauté naturelle et naïve, ni la fraîcheur de sentiment et d'inspiration, ni l'élévation de style, ni le rayonnement intérieur, ni le grand art de la compo-

sition, qui répandent sur toutes les œuvres de Raphaël une lumière à laquelle il est impossible de fermer les yeux. D'ailleurs, pour juger de ce tableau, il n'est pas absolument indispensable d'aller à Saint-Pétersbourg. La plupart des gravures qui en ont été faites, et notamment celle du cabinet Crozat, sont d'une exactitude presque satisfaisante. L'idée étant de hauteur moyenne a pu être facilement atteinte et rigoureusement reproduite.

Cette peinture est-elle florentine? On le croirait à certains traits de naturalisme à outrance; et par d'autres aspects, il semble que l'influence froide et officielle du XVIIe siècle ait déjà soufflé sur elle. En tout cas, elle a quelque chose de contraint, de gêné, qui est en évidente opposition avec le génie de Raphaël, si souple, si ouvert, si facile jusque dans ses plus soudaines aspirations vers le beau. Vainement M. Passavant invoque en faveur de son opinion l'Inventaire du garde-meuble ducal de 1623, qui indique sous le n° 39 un tableau de Raphaël peint sur bois et représentant une Madone avec l'enfant Jésus et St Joseph[1]. Les archives apportent, je le veux bien, leurs documents utiles; mais ces documents ne valent qu'après l'œuvre elle-même : s'ils disent oui quand le tableau dit non, ce sont eux qui ont tort et c'est le tableau qui a raison.

1. Le manuscrit de cet Inventaire se trouve à Pesaro, chez les Olivétains, sous le n° 386 de la Bibliothèque. (V. Dennistoun. *Memoirs of the Dukes of Urbino,* vol. III, p. 441.)

Pour attribuer ce tableau à Raphaël, on en place l'exécution en 1506 [1], c'est-à-dire à l'époque même où il est le plus facile de contrôler l'originalité de ses œuvres. Le génie du Sanzio prenait alors son essor le plus libre sous les influences florentines. Raphaël, bien que déjà maître, n'avait pas encore une école, et tous ses tableaux étaient peints entièrement de sa main. Tous, en effet, portent une unité parfaite de faire et d'inspiration; tous démontrent son pinceau avec autant d'évidence que sa pensée même. Nous venons de voir la Sainte Famille au Palmier, nous allons regarder tout à l'heure la Sainte Famille Canigiani. Ce serait entre ces deux tableaux, pendant un voyage à Urbin qui sépare deux des séjours de Raphaël à Florence, ce serait par conséquent en même temps que le petit S[t] George de la galerie de l'Ermitage, en même temps que les Trois Grâces et que la Vierge de la maison d'Orléans qu'aurait été peinte la Sainte Famille avec le S[t] Joseph sans barbe. Mais cette dernière peinture est absolument différente de toutes celles que Raphaël a pu exécuter vers l'âge de vingt-trois ans ; non-seulement elle n'émane pas du même esprit, non-seulement elle n'accuse pas la même main, mais elle ne paraît être ni du même temps, ni presque du même pays. Le petit S[t] George à la Jarretière, la Madone de la galerie d'Orléans, la petite Sainte Famille du musée de Madrid, tous les tableaux

1. Passavant, t. I, p. 91, et t. II, p. 44.

peints vers cette époque témoignent d'une manière identique et répudient toute parenté avec la Sainte Famille de la galerie de l'Ermitage. Mariette, il est vrai, dans les notices qui accompagnent le Cabinet Crozat, pense que ce tableau est contemporain de la Dispute du Saint-Sacrement ; mais cette hypothèse n'est pas plus soutenable que la précédente. A quelque époque de la vie de Raphaël qu'on veuille se reporter, on ne trouve rien qui puisse autoriser l'attribution donnée à ce tableau.

Ce n'est pas d'ailleurs la seule erreur de ce genre qu'ait commise Mariette, et, sans sortir du Cabinet Crozat, il est facile d'en relever d'autres tout aussi palpables. Je ne veux pas mettre en cause le S[t] Jean-Baptiste qu'on vient de replacer au musée du Louvre et qui, s'il laisse prise encore à la discussion, donne au moins des preuves de sa grande origine. Mais quand on songe que le nom de Raphaël a pu être mis, dans la galerie même de l'Ermitage, au bas de la Judith justement restituée à Moretto de Brescia; quand on voit que le nom de Raphaël était écrit également, sans aucune restriction, au bas d'une Sainte Famille[1] dans laquelle on ne reconnaît plus que l'esprit dégénéré de l'école ; quand on se rappelle qu'on n'a pas craint de donner la plus grande des attributions à un S[t] Jean Évangéliste[2] où il

1. N° 34 de la Collection Crozat.
2. N° 18, *ibid.*

n'y a plus rien qui, de près ou de loin, fasse songer au maître ; on ne s'étonne plus qu'on ait pu nommer aussi Raphaël devant la Sainte Famille avec le S[t] Joseph sans barbe. De pareils jugements nous confondent. Ne nous hâtons pas cependant d'accuser des hommes tels que Mariette et Crozat, et gardons-nous de les amoindrir dans notre estime. L'effort qu'ils ont fait à leur heure a été considérable autant que sincère, et les services qu'ils ont rendus ne sauraient s'oublier. Leurs erreurs sont imputables surtout à des moyens trop restreints d'investigation. En ce temps-là chacun vivait chez soi et de sa propre lumière; aujourd'hui chacun vit chez tous et de la lumière universelle. Aussi, bien des fautes de discernement pardonnables au siècle passé, ne le sont plus maintenant. Grâce aux éléments innombrables de comparaison, l'étude de l'art a pris rang désormais parmi les sciences ; il n'est plus permis de raisonner sur des probabilités, il faut de toute nécessité baser son opinion sur des faits, et, là comme ailleurs, la méthode expérimentale est la seule sur laquelle se doive appuyer la critique. Toutes les galeries, toutes les collections, tous les musées de l'Europe sont dans le domaine public; l'esprit libéral a forcé toutes les portes et mis à la disposition des plus humbles tous les éléments de la certitude. Les moyens de locomotion rapides et économiques ont supprimé les distances. Enfin des procédés de reproduction rapides comme la lumière permettent de juger les œuvres, non plus

d'après des interprétations plus ou moins intelligentes, mais sur elles-mêmes pour ainsi dire et sur des images reflétées comme dans un miroir. Quelque riches qu'aient été des collections comme celles de Mariette et de Crozat, qu'était-ce en comparaison de tout ce que nous possédons aujourd'hui ? Soyons donc humbles vis-à-vis de tels hommes, et, tout en démontrant qu'ils se sont parfois trompés, reconnaissons qu'ils ont été des précurseurs et qu'ils resteront pour nous des maîtres.

LA SAINTE FAMILLE DE LA MAISON CANIGIANI

(A la pinacothèque de Munich).

C'est entre les portraits d'Agnolo Doni et de Maddalena Doni et la Mise au tombeau, que Vasari mentionne la Sainte Famille de la maison Canigiani. « *Fece anco a Domenico Canigiani, in un quadro, la Nostra Donna con il putto Gesù che fa festa a un San Giovannino portogli da santa Elisabetta, che mentre lo sostiene, con prontezza vivissima guarda un San Giuseppo*[1]... » C'est donc encore à l'année 1506 qu'il

1. Vasari, t. VIII, p. 10. — De la maison Canigiani, ce tableau passa entre les mains des Médicis. On le voit figurer dans l'*Inventario delle robe della Tribuna del 1589 al 1634*, où il est ainsi

faut rapporter ce tableau. Il est d'ailleurs, par l'esprit comme par le style, tellement voisin de la Sainte Famille au Palmier, qu'il est presque impossible de dire à laquelle de ces deux Vierges appartient la priorité. M. Passavant nomme d'abord la Sainte Famille au Palmier[1] ; M. Waagen, au contraire, pense que la Sainte Famille Canigiani a été peinte la première [2]. Cette question, au fond, est de peu d'importance, mais dès qu'il y a doute nous préférons aller du simple au composé. Voilà pourquoi nous avons étudié le tableau de la galerie du duc de Bridgewater, qui ne contient que trois figures, avant celui de la pinacothèque de Munich, qui en compte cinq. Une chose paraît certaine, c'est que ces deux œuvres ont été inspirées par le même modèle ; c'est qu'elles relèvent l'une et l'autre de cette belle période florentine, pendant laquelle Raphaël, sans renier ses premières

décrit : *Un quadro in tavole d'una Nostra Donna con figlio in collo, S. Anna, un S. Giov. e S. Giuseppe, alto Br. 2 1/2, larg. 2 1/8, di mano di Raff° da Urbino*, 1589, fol. 30. On le retrouve sous la rubrique suivante dans les inventaires de 1635 et de 1638 : *Una Madonna con nostro Sig. a sedere in collo nudo e mostra ragionare con S. Giovanni tenuto in collo da S. Elisabetta e un San Giuseppe ritto, appoggiato a un bastone con più angiolini in aria, di mano de Raff° da Urbino.* La fille de Côme III, Anna Maria, s'étant mariée à l'Électeur palatin, Johann Wilhelm, la Sainte Famille de la maison Canigiani entra dans la galerie de Dusseldorf, d'où elle passa dans la pinacothèque de Munich.

1. Passavant, t. I, p. 76, et t. II, p. 58.

2. *Treasures of art in Great Britain, by* Dr Waagen, vol. II, p. 26.

inclinations, se fortifie par l'étude des maîtres et par la contemplation de la nature, se préparant ainsi au grand travail qu'il va bientôt poursuivre à Rome dans des voies plus larges et sur un terrain plus vaste.

La Sainte Famille de la maison Canigiani a dans son ensemble un caractère saisissant, c'est la symétrie. Toutes les parties de cette composition se tiennent entre elles avec la rigueur d'une figure géométrique; elles pourraient être inscrites dans un triangle régulier formant une section pyramidale, dont la Vierge et S[te] Élisabeth, agenouillées et opposées l'une à l'autre, occupent la base, et dont S[t] Joseph est à la fois l'axe, le centre et le sommet. Entre les deux saintes femmes, l'enfant Jésus dans ses rapports avec le petit S[t] Jean concentre sur lui l'intérêt religieux. Y a-t-il, dans la manière dont Raphaël a conçu son sujet, des liens étroits qui rattachent au passé ce tableau? Non. La symétrie est rigoureuse, cela est vrai ; mais l'harmonie qui en combine les éléments est plus rigoureuse encore et l'enveloppe comme d'un voile qui enlève toute aridité. Dans une telle géométrie tout est idéal, il n'y a pas d'angles, pas de lignes droites, l'œil suit sans effort les contours qui se joignent, s'enlacent, se commandent et s'enchaînent avec une logique qui n'obéit qu'à la beauté. Raphaël n'a rien oublié des principes qui ont guidé ses premiers essais, mais il a conquis une science personnelle par laquelle il affirme son indépendance. Jamais,

nous l'avons dit, il ne revient sur ses pas, toujours il marche en avant, et il peut dire avec l'Apôtre : « Quand j'étais enfant, je parlais en enfant, je jugeais en enfant, je raisonnais en enfant; mais lorsque je suis devenu homme, je me suis défait de tout ce qui était de l'enfant[1]. » Donc rien de moins archaïque que cette peinture, rien de moins sec, rien au contraire qui entre avec plus d'aisance dans les voies de la nature, sans abandonner celles de la tradition. Ces cinq figures sont vivantes, et cependant la vie intérieure transforme en elles la vie réelle, sans l'amoindrir ni la défigurer. Jésus est, au milieu du groupe divin, le foyer de la lumière, de la vérité, de la vie; il est la beauté par excellence, qui va se répandre et se donner au monde en rayonnant d'abord sur la Sainte Famille. L'Enfant échappe aux bras de sa Mère pour se révéler à son précurseur. Élisabeth est dans l'admiration. Marie et Joseph, qui connaissent le secret de Dieu, se recueillent, prient, mais ne s'étonnent point.

La Vierge, tournée à gauche et vue de trois quarts, est assise au milieu de la campagne[2]. Le pied droit, qui pose directement à terre, porte le poids de la figure; la jambe gauche est ramenée en arrière, de manière à faire du genou un point d'appui pour l'enfant Jésus. Tandis que l'index de la main gauche est

1. I Cor., XIII, 11.
2. A la droite du tableau.

engagé entre les feuillets d'un livre entr'ouvert[1], la main droite tendue en avant soutient le corps du *Bambino*. Ce mouvement entraîne et incline la tête de la Vierge, qui se rapproche de celle de son Fils, comme pour mieux prouver la ressemblance de leurs traits et l'identité de leur foi. Le même amour, en effet, on pourrait presque dire la même douleur, commence à les pénétrer tous les deux. Déjà, dans le cœur de Marie, on entend comme un écho lointain des sanglots de Rachel. Cette Vierge, sous les dehors les plus humbles et sous l'apparence la plus calme, est vraiment touchante. On reconnaît le type que l'on a vu tout à l'heure dans la Sainte Famille au Palmier et que l'on avait vu aussi dans la Vierge du palais Tempi[2]. Le visage a de part et d'autre une forme presque semblable : c'est le même front un peu fuyant, la même bouche, et ce sont aussi les mêmes yeux. La même Florentine, parée de sa jeunesse et de sa fraîcheur, s'est encore une fois placée devant Raphaël, et lui a inspiré quelque chose de moins pathétique peut-être que la Madonna Tempi, mais de plus vif et de plus voisin de l'idéal que la Vierge au Palmier. Cette créature mortelle est charmante, et elle est vue sous un jour qui exalte singulièrement sa beauté. « La vraie marque de l'innocence, dit Bossuet, c'est la douceur, » et il y a dans cette jeune âme

1. Ce livre est relié de noir, et les tranches en sont dorées.
2. V., dans ce volume, *la Vierge et l'enfant Jésus*, p. 43.

quelque chose d'infiniment doux, qui n'émane que de la pureté. L'habitante des rives de l'Arno nous retient loin encore de la Canéphore transtévérine. C'est à Rome seulement que Raphaël trouvera les éléments de la grandeur. A Florence, il se contente de modèles plus sveltes que forts, plus tendres qu'héroïques, plus humains qu'éternels. La Vierge de la maison Canigiani est blonde et blanche, légèrement nuancée de rose. Un sang jeune et pur coule doucement à travers l'épiderme transparent. Le front est haut; les yeux sont abaissés avec respect vers Jésus; le nez est droit et finement dessiné; la bouche est chaste et aimante; les joues sont pleines, mais sans pesanteur. Les cheveux, tressés en nattes et relevés en ondes légères sur les tempes et sur les joues, s'enroulent autour d'un bandeau de pourpre, auquel est suspendu le voile de gaze rayée d'or qui flotte derrière la tête. Le cou est bien attaché et la courbe de l'épaule est pleine d'élégance. La robe est retenue à la taille par une ceinture bleue; elle est d'un rouge presque rose, ouverte par devant en forme de châle et bordée d'une tresse bleu clair rehaussée d'or. Sous cette robe, une tunique jaune couvre le haut de la poitrine et enveloppe l'avant-bras[1]. A travers les ornements d'or qui décorent cette tunique, on lit : RAPHAEL VRBINAS. Un manteau bleu, orné d'une grecque d'or, tombe de l'épaule droite sur

1. Les manches de la robe rouge ne vont que jusqu'aux coudes.

les membres inférieurs, et dégage les pieds qui sont nus [1]. Cet ajustement est si bien adapté à la figure, il en épouse si parfaitement les formes et l'esprit, qu'on oublie le charme extérieur pour ne songer qu'au sentiment intime. Marie regarde Jésus avec émotion et l'écoute en silence, sans surprise et sans trouble. Elle est la Mère de Dieu, elle le sait, et apporte dans ce ministère l'infini de la tendresse et de la bonté. Toute la valeur esthétique des Vierges de Raphaël est dans cette beauté intérieure dont la virginité est le rayonnement.

Le Verbe, en prenant notre humanité, a répandu, sur la Vierge d'abord, puis sur ses proches et enfin sur le monde, la substance de sa divinité. L'enfant Jésus de la Sainte Famille Canigiani démontre cette vérité d'une façon pénétrante. Placé devant sa Mère, il veut lui échapper pour se donner au petit S[t] Jean, mais c'est sur elle encore qu'il reflète les plus purs rayons de sa grâce. Elle et lui sont de même sang, et l'on voit que la Vierge a été créée en vue de Jésus. Raphaël est resté fidèle au système de ressemblance qu'il a presque constamment adopté. En variant indéfiniment ses Vierges, il varie indéfiniment ses enfants, et l'on peut dire d'une façon presque générale que, dans ses tableaux, la beauté de Marie mesure la divinité

1. Sur la partie du manteau qui pose sur l'épaule droite, on voit, à travers les méandres de l'ornementation, la date de 1506 : MDIIIIII.

de Jésus. Moitié assis, moitié debout[1], chancelant encore entre les mains de sa Mère, le *Bambino* se penche vers son précurseur, en déroulant la légende sur laquelle est écrit : *Ecce Agnus Dei.* « Je suis l'Agneau de Dieu, lui dit-il. Je suis la seule victime dont le sang puisse racheter les péchés du monde. » Il se révèle ainsi au fils d'Élisabeth, et met dans cette révélation la bonté d'un Dieu. La petite tête est charmante. Les cheveux d'un blond très-clair la couronnent comme d'une auréole. Les traits, dans leur tendresse, sont déjà remplis d'autorité ; les yeux et la bouche parlent ensemble le langage de l'amour, et tout s'émeut à ces accents divins. Le corps, modelé en pleine lumière et entièrement nu, présente d'exquises ondulations. Il est peu d'images mieux faites pour montrer comment Dieu a voulu se manifester à notre faiblesse et nous rappeler à la confiance par la douceur.

Le petit S[t] Jean, entre les bras d'Élisabeth, recule et demeure comme accablé sous le poids du mystère qui s'impose à sa foi. Nu comme son maître et un peu plus avancé dans la vie, plus robuste de corps mais de beaucoup au-dessous par l'esprit, il courbe sa tête avec humilité devant Jésus. Ses traits, vus de profil, expriment l'étonnement, le respect, la soumission, presque la crainte. La hiérarchie,

1. Le pied gauche pose à terre et se tend en avant; le pied droit, au contraire, relevé et ramené en arrière, se place sur le pied droit de la Vierge.

marquant la distance qui sépare le Verbe du précurseur, est parfaitement sentie dans ce tableau. L'intelligence du petit S[t] Jean est encore plongée dans les ténèbres; Jésus pénètre ces ténèbres et y apporte une lumière capable de les dissiper. Jean est né selon la chair. « Jésus, dit S[t] Basile, est le Fils, qui n'est pas né par le commandement de son Père, mais qui, par puissance et par plénitude, a éclaté de son sein : Dieu de Dieu, lumière de lumière, en qui était la vie et qui nous l'a donnée[1]. »

S[te] Élisabeth, opposée à la Vierge, lui répond et lui fait équilibre dans l'économie du tableau. Elle est agénouillée, la main droite appuyée sur le genou, et retenant de la main gauche le petit S[t] Jean placé devant elle, en face de Jésus. Ses cheveux sont complétement enveloppés de linges blancs, qui tombent par derrière et s'engagent sous un manteau de couleur violette, traînant à terre et couvrant tout le corps[2]. Ce manteau est jeté sur une robe cramoisie, qui ne paraît que sur la poitrine et à l'extrémité de la manche droite. La tête, vue de profil perdu, se lève et se tourne vers S[t] Joseph, avec lequel S[te] Élisabeth échange un regard et des paroles d'admiration. Les traits expriment le ravissement, la joie, un sentiment voisin de l'extase. Élisabeth ne sait pas du Verbe tout ce qu'en sait la Vierge, elle n'en comprend même pas

1. S[t] Basile, *de Fide*, xxv.

2. Un double liséré d'or entoure ce manteau.

tout ce qu'en comprend déjà Jean-Baptiste; mais, sans savoir le secret de Dieu, en Jésus elle reconnaît le Sauveur. Raphaël, d'ailleurs, n'a pas encore trouvé le type achevé de cette figure. Ste Élisabeth, qui représente l'ancienne Loi et qui appartient déjà à la Loi nouvelle, n'apparaît pas, dans la Sainte Famille Canigiani, avec le degré d'austère beauté qui lui convient. N'oublions pas que nous ne sommes qu'en 1506, et que c'est seulement en 1517 et 1518 que furent peintes la Visitation [1] et la Grande Sainte Famille [2], dans lesquelles nous avons vu et nous reverrons bientôt les plus belles images de la mère du précurseur.

St Joseph enfin, debout derrière les deux saintes femmes, se dresse entre elles et les protége de son ombre bienfaisante. Le grand patron des humbles prend ici un rôle important. Vêtu d'une robe verte et d'un manteau jaune, il s'appuie de ses deux mains sur un long bâton de voyage, et, tournant la tête vers Ste Élisabeth, il l'écoute avec complaisance. Son front est chauve, quelques cheveux blancs couronnent seulement ses tempes et le derrière de sa tête. Ses yeux sont graves et doux, ses traits calmes et pleins de sollicitude. On voit les saintes inquiétudes qui remplissent cette âme grande et forte. Le Père éternel a confié à sa foi le plus sacré de tous les trésors, le Verbe et la Vierge-mère, et le juste Joseph peut dire,

1. V. t. II, p. 78.
2. V. à la fin de ce chapitre.

en se reposant de ses fatigues : « J'ai gardé le dépôt[1]. » La pureté de Marie est à lui par les soins dont il l'entoure. Il partage avec la Vierge « les veilles et les inquiétudes par lesquelles elle élève l'Enfant divin ; et il ressent pour Jésus cette inclination naturelle, toutes ces douces émotions, tous ces tendres empressements d'un cœur paternel[2]. » Dans le tableau de la maison Canigiani, Joseph se montre véritablement comme le père et le chef de la Sainte Famille. Il domine ce groupe harmonieux d'où s'élève la double poésie de la nature et de la religion ; il en est à la fois la force et le lien. S[t] Chrysostome remarque que partout dans l'Évangile Joseph paraît en père. Tout ce qui appartient à un père, sans que la virginité soit intéressée, Dieu l'accorde à Joseph : *Hoc tibi do, quod salva virginitate paternum esse potest.* Jésus est le fils de Joseph, « non pas, à la vérité, par la chair ; mais il est son fils par l'esprit, à cause de l'alliance virginale qui le joint à sa Mère[3]. » Telle est la doctrine, et Raphaël en a donné, sous des formes variées, l'idéale expression[4].

1. *Depositum custodi.*

2. Bossuet, t. XVI, p. 96.

3. S[t] Augustin l'a dit en un mot : « *Propter quod fidele conjugium parentes Christi vocari ambo meruerunt.* » S[t] Augustin, *de Nupt. et Concup.*, lib. I.

4. Plusieurs dessins originaux permettent de suivre Raphaël dans la préparation de ce tableau ; mais ces dessins, quelque intéressants qu'ils soient, se tiennent si loin encore de la composition définitive, que nous n'avons pas cru devoir en faire l'ob-

Un de ces paysages, aux perspectives immenses, qui fleurissent éternellement sous le regard de la

jet d'une discussion spéciale en présence du tableau. — L'un de ces dessins, esquissé au crayon rouge et repris ensuite à la plume, vient de la galerie Cavaceppi et se trouve maintenant à Vienne, dans la collection Albertine. La Vierge, dont le mouvement général répond assez à ce qu'il sera plus tard, est plus franchement assise que dans le tableau. La jambe droite, au lieu d'être ramenée en arrière, se porte en avant comme la jambe gauche. La tête est très-agréable; mais c'est presque encore un portrait. L'ajustement est trouvé. La relation des deux enfants est toute différente. Ce n'est pas Jésus qui, entraîné par son amour pour l'homme, échappe aux bras de sa Mère afin de se donner à S[t] Jean; c'est S[t] Jean qui s'élance vers Jésus et qui, des deux mains, s'empare du bras de son maître. Le mouvement de ces enfants est charmant, mais moins vrai, au point de vue religieux, qu'il ne l'est dans le tableau. Quant à S[te] Élisabeth, elle est agenouillée déjà, mais vue de trois quarts et tout entière absorbée par son fils. Elle ne songe pas à S[t] Joseph, dont il n'est point encore question dans cette esquisse, et qui peut-être alors, dans la pensée du maître, ne devait pas faire partie du tableau. Le fond du paysage est largement indiqué. Ce dessin sans doute ne satisfit pas Raphaël, puisqu'il le modifia dans ses parties principales. — Un second dessin, exécuté à la plume, est une reproduction plus littérale encore du modèle vivant; il a passé par les collections de Timoteo Viti, de Crozat, de Révil, de M. Reiset, et appartient maintenant au duc d'Aumale. Les études des deux femmes sont nues. La figure de S[t] Joseph, trop grande relativement aux autres personnages, est vue presque de dos, ce qui change non-seulement l'équilibre, mais le sens du tableau... Au revers de ce dessin se trouvent deux figures nues : un homme assis est tourné à droite et tient un instrument de musique; un autre personnage, dont on ne voit que la partie supérieure, est un des nombreux préludes de la Mise au tombeau, qui fut également peinte en l'année 1506. — M. Timbal possède aussi une étude dessinée à la plume pour la Sainte Famille Canigiani.

Vierge et sous la bénédiction de Jésus, complète et accompagne délicieusement cette peinture. La Sainte Famille repose sur une prairie tout émaillée de fleurs. Puis les plans se succèdent les uns aux autres, verts, frais, riants, heureux, innombrables et variés. Du bonheur partout, de l'aridité nulle part. Au loin, sur les pentes de collines opposées, deux cités étagent leurs monuments. Plus loin encore, de hautes montagnes à peine visibles se perdent au milieu des vibrations de la lumière. Le ciel, pâle à l'horizon, se fonce de plus en plus en montant au zénith, où flottent de petits nuages blancs. Que de données pittoresques! Que de fraîcheur dans ces campagnes! Que d'admirables cathédrales et que de beaux campaniles dans ces villes lointaines créées en un instant par l'imagination du maître! Que de beaux rêves enfin surgissent de ces horizons qui fuient à perte de vue dans une atmosphère azurée, transparente et douce!

Des anges, au nombre de six, animaient le ciel à droite et à gauche[1], et venaient rompre la symétrie géométrale du groupe de la Sainte Famille. Ces bienheureux esprits ont disparu sous l'action combinée du temps et des restaurations[2]. Ce tableau a subi en

1. Il y en avait quatre à gauche et deux à droite.

2. On voit à Florence, chez le marquis Rinuccini, une répétition de la Sainte Famille Canigiani, dans laquelle les anges existent encore. Cette copie qui, moyennant seize mille *scudi*, passa en 1767 de la famille Antinori di San Gaëtano dans la maison Rinuccini, porte l'inscription suivante : A. D. M.DXVI. DIE. XXVII.

effet les plus grandes altérations [1]. Cependant l'idée qu'il met en lumière a triomphé. L'ensemble a conservé ses relations harmonieuses. L'accord est resté parfait entre toutes les parties et les tonalités primitives sont faciles encore à retrouver. La couleur a cet accord particulier que Raphaël, à un certain moment de sa vie, emprunta à Fra Bartolommeo. Raphaël était alors sous le charme du Frate [2]. Cela est évident surtout dans le St Joseph, dont les draperies et même la tête semblent directement inspirées du peintre dominicain. Cette influence et ce parti pris d'imitation sont remarquables aussi, quoiqu'à un degré moindre déjà, dans le petit St Jean et dans la Ste Élisabeth. Mais dans l'enfant Jésus et dans la Vierge, c'est-à-dire dans la partie la plus inaccessible de son œuvre, Raphaël redevient exclusivement lui-même [3]. Lui seul

MEN. MAR. Cette inscription a été ajoutée après coup. — On trouve également, dans la sacristie de l'église San-Frediano, une autre copie de la Sainte Famille Canigiani.

1. L'enfant Jésus surtout et le petit St Jean ont beaucoup souffert des restaurations qui furent faites par un Français nommé Colni, sous la direction de l'inspecteur Grégoire, valet de chambre de l'Électeur Karl. Theodor. A la suite de ces nettoyages à outrance, les anges se trouvèrent tellement endommagés que le directeur de la galerie de Dusseldorf, Krahe, crut devoir les faire disparaître en repeignant toute cette partie du ciel.

2. Fra Bartolommeo venait de se remettre à l'œuvre, et, presque à la même heure où Raphaël peignait la Sainte Famille Canigiani, exécutait de son côté une Sainte Famille pour Agnolo Doni. Ce tableau est actuellement à la galerie Corsini, à Rome. (V. t. I, p. 309.)

3. Cette figure de Vierge rappelle par l'exécution certaines

a pu peindre une telle femme et un pareil enfant. Lui seul a su voir ainsi la nature, en tirer les éléments de la beauté, les combiner, les abstraire et les simplifier sous le voile du sentiment chrétien. Lui seul a su répandre, entre Marie et Jésus, ce grand silence au milieu duquel Dieu parle et se fait entendre. Lui seul enfin a su montrer dans la Vierge, avec ce degré de poésie, l'âme heureuse et comme morte à tout ce qui n'est pas du ciel.

LA SAINTE FAMILLE DU MUSÉE DE MADRID

(Au musée de Madrid).

Une troisième Sainte Famille, longtemps reléguée et comme perdue dans l'oratoire de l'Escurial, rendue maintenant à l'admiration publique dans la Tribune de Madrid, appartient à la même époque de la vie de Raphaël que les deux précédents tableaux, et prouve, non pas à la vérité les mêmes influences, mais les mêmes études à la fois exactes et élevées en présence d'une nature identique. C'est à l'année 1507 que nous

parties de la Mise au tombeau. Les pieds et les mains sont traités de la même manière et avec le même soin.

rapporterons le tout petit tableau qui est une des perles du musée de Madrid.

Le motif de cette peinture est symbolique autant que familier. L'enfant Jésus, maintenu par les mains de sa Mère, se pose sur un agneau et l'entoure de ses bras. La Vierge veut sourire; mais la tristesse qui se répand sur ses traits montre qu'elle connaît la victime dont l'agneau n'est que le symbole. St Joseph, à qui Dieu a confié non-seulement la Vierge Marie, mais aussi son propre Fils, regarde avec émotion « l'unique espérance de notre salut. » Raphaël a été rarement plus ému que dans ce tableau. La plus grande gloire de Jésus-Christ est d'avoir charmé les hommes; la plus grande gloire de l'art est de saisir ce charme et de le fixer. Ce but élevé, presque inaccessible, Raphaël l'atteint sans effort et par les moyens les plus simples. Dans Marie et dans Joseph, on admire cet amour céleste qui contemple, comme dans un miroir, la beauté du Verbe éternel; et « de même que les colombes volent à leurs colombiers [1], » de même les âmes vont à cet Enfant qui, dès ses premiers pas dans la vie, paraît au regard des hommes comme l'Agneau envoyé de Dieu. A l'aspect de ces trois figures, le cœur s'échauffe et se prend à aimer. C'est cet attrait de bonté, supérieur à toute autre séduction, qui fait de la petite Sainte Famille du musée de Madrid une œuvre vraiment chrétienne et presque divine.

1. *Quasi columbæ ad fenestras suas.* Isaïe, LX, 8.

Voyons comment et dans quelle mesure chacune des parties du tableau concourt à cette impression.

L'enfant Jésus, à cheval sur l'agneau dont il entoure le cou de ses bras, lève la tête vers sa Mère[1]. Son corps se présente de trois quarts à droite, tandis que son visage ne se montre que de profil. Le crâne, d'une structure puissante, est couvert de petits cheveux d'un blond très-clair, ramenés sans apprêt jusque sur le front. L'œil, limpide et calme, regarde la Vierge et lui témoigne une tendresse qui, toute naïve qu'elle est, a conscience d'elle-même. La bouche entr'ouverte fait entendre des paroles qui excitent l'admiration de Marie et de Joseph, et qui du même coup éveillent en eux de douloureux pressentiments. Cet Enfant a vécu de sa vie naturelle sous l'œil de Raphaël, et il vit encore devant nous. Les traits de son visage et les mouvements de son corps sont pris sur le vif, traduits avec une exactitude qui défie la réalité, interprétés avec un esprit qui touche à l'idéal. L'enfant Jésus de la Sainte Famille du musée de Madrid est très-voisin de celui de la Sainte Famille Canigiani, mais il est conçu d'après une autre idée. Raphaël ici ne s'est plus souvenu de Fra Bartolommeo, il a songé à Léonard et il s'est approprié quelque chose de la séduction particulière du maître florentin. Ces chairs blanches et roses, fraîches et presque transparentes,

1. Un collier de corail, auquel pend une petite croix, orne le cou de cet enfant Jésus.

sont, à la vérité, bien personnelles au Sanzio et n'ont rien qui rappelle le Vinci; mais les ombres en clair-obscur sont exécutées avec un soin, rendues avec un bonheur qui rappellent la perfection de Léonard. La nature, dans une telle image, à force de sincérité, arrive presque à la divinité. Dieu fait quelquefois au peintre un cœur d'enfant. C'est ainsi que Raphaël, en devenant savant, continue d'être naïf. La science sans la naïveté ne saurait émouvoir. Ici l'âme est partout. Tout est expressif et touchant, la résolution de l'Enfant et jusqu'à la résignation de l'agneau. Nous sommes peu faits maintenant pour comprendre de pareilles peintures. On les traite volontiers d'enfantillages et de puérilités. « Puérilités, oui, mais puérilités de Dieu, comme dit Gerson, enfantillages plus sublimes, plus forts, plus sages, croyez-le bien, que le monde entier... En se faisant petit enfant comme nous, Dieu a voulu nous apprendre que, pour monter au ciel avec lui, il fallait comme lui se faire petit enfant, pur, humble, innocent, simple par-dessus toutes choses. »

A côté de l'agneau, la Vierge agenouillée est penchée vers Jésus qu'elle soutient de ses deux mains[1]. Sa tête, opposée à celle de l'Enfant, est de trois quarts à gauche. Les cheveux blonds forment deux petits bandeaux, d'où partent des nattes qui cou-

1. La main gauche supporte le bras gauche de Jésus, et la main droite protége le dos de l'Enfant.

vrent l'oreille et se perdent ensuite sous le voile blanc. Le front est haut, pur et bien développé en largeur. Les yeux sont abaissés et regardent Jésus avec amour. La bouche voudrait sourire, elle ne peut qu'aimer et souffrir en aimant. Tout ce visage est comme embaumé d'innocence. La Vierge est là dans toute sa bonté ; elle est à Jésus ce que les anges sont à Dieu, et même quelque chose de plus. Et cependant on reconnaît encore le modèle florentin qui plusieurs fois déjà s'est placé devant Raphaël. La même femme s'est montrée à nous, avec des dispositions différentes d'âme et d'esprit, dans la Sainte Famille de la maison Canigiani, dans la Vierge de la maison d'Orléans et dans la Belle Jardinière. Il y a dans ses traits une grande fraîcheur physique et morale, avec un accent personnel qu'on ne peut oublier. Dans la Sainte Famille du musée de Madrid, c'est presque encore un portrait, c'est une mère, une vraie mère, pleine de tendresse et de sollicitude, avec je ne sais quoi d'adorable dans l'adoration qu'elle a pour son fils. En 1506 et même en 1507 Raphaël exprime ainsi sa pensée, clairement et avec délicatesse, mais sans avoir encore la puissance de l'abstraire et de la généraliser. C'est toujours aussi le même ajustement. Le voile, posé sur le sommet de la tête, tombe sur le haut du front et descend de chaque côté jusque sur les épaules. Le cou est complétement dégagé. La robe rouge va s'arrondissant au-dessus de la poitrine, et laisse voir seulement un peu de lingê blanc à la hau-

teur de la gorge. Une broderie d'or, dans laquelle on lit le nom de Raphaël et le millésime MDVII, décore le haut du corsage. La manche est rouge jusqu'au coude, et jaune du coude au poignet. Le manteau bleu, jeté sur l'épaule droite, enveloppe le bras droit et couvre le bas de la figure, sauf le pied gauche qui est nu et un peu de la robe rouge qui traîne à terre. C'est le costume de toutes les Vierges florentines, costume bien voisin de la réalité, taillé presque à la mode des premières années du XVIe siècle, mais transfiguré déjà par le goût de Raphaël, et admirablement approprié à l'humilité de la Mère du Verbe. Oui, cette femme encore est prise sur nature; mais elle est de plus en plus mère et de plus en plus vierge. Raphaël s'approche et se pénètre chaque jour davantage de l'esprit de l'Évangile. Ici particulièrement, on dirait que cet esprit a revêtu des formes terrestres. D'où peuvent venir en effet tant de choses tendres, élevées, douces, vraies, pures, dont le cœur s'emplit en regardant cette petite et charmante figure?

St Joseph, debout derrière la Vierge, s'appuie de ses deux mains sur le long bâton qui soutient sa vieillesse, et, se penchant vers Jésus, médite avec soumission le grand mystère de notre foi, un Dieu dans la faiblesse. Jamais faiblesse ne parut plus touchante, jamais l'art ne la montra plus profondément empreinte de la grâce divine. Le saint vieillard contemple le Sauveur avec les lumières qu'il reçoit d'en

haut. « Dieu, qui forme les cœurs [1], a fait de sa propre main le cœur de Joseph, » et dans ces traits on reconnaît « l'étincelle de cet amour infini que Dieu lui-même a pour son Fils unique [2]. » Le front dégarni et le derrière du crâne à peine couvert de quelques cheveux blancs, l'époux de la Vierge est de profil à gauche. Son regard est attentif, sa bouche est émue, et l'ensemble de sa physionomie témoigne de cette simplicité dans l'obéissance qui vient de la fermeté dans la foi. Il est vêtu d'une robe violette [3] et d'un manteau jaune [4], qui apportent à l'harmonie générale leurs notes claires et sonores. Ce S[t] Joseph rappelle de très-près la figure correspondante dans la Sainte Famille Canigiani. Seulement il est ici en communauté plus intime d'esprit, de cœur et d'adoration avec la Vierge. Dépositaire du secret de Dieu, il est plus paternel pour cet enfant qui ne peut avoir de père ici-bas. Il est attentif, plein de respect, et regarde Jésus avec une force singulière de recueillement et d'admiration.

La nature elle-même semble faite à dessein pour servir de cadre à cette Sainte Famille. Tout est calme et heureux. Des oiseaux passent dans un ciel splendide. Les parfums, la verdure, les grâces du prin-

1. *Qui finxit singillatim corda.* Ps. XXXII, 15.

2. Bossuet, t. XVI, p. 103.

3. Presque couleur lilas.

4. Ce manteau est jeté sur l'épaule droite et enveloppe le bas de la figure.

temps ravissent et enchantent la terre. Les prairies étendent sous les pieds de la Vierge, de l'enfant Jésus et de S[t] Joseph leurs gazons et leurs fleurs. On aperçoit sur un plan secondaire, à gauche, des fabriques parmi lesquelles s'élève une église adossée à un escarpement; au centre, un cours d'eau, bordé de frais ombrages; à droite, des arbres, dont les rameaux légers et rares se balancent dans l'atmosphère bleue; au fond enfin, de hautes cimes azurées, qui sont comme la couronne de ces horizons limpides, lumineux, profonds, presque infinis. De petites figures rappellent l'épisode de la Fuite en Égypte.

Ce tableau appartient au temps où Raphaël était à Florence entouré d'une nature aimable et d'une société charmante. Son âme alors s'ouvrait d'elle-même et trouvait partout les éléments de la beauté. Tout lui souriait, rien ne le détournait de sa voie. Il obéissait à la réalité et la soumettait en même temps à ses inspirations. Les trois personnages de la Sainte Famille du musée de Madrid sont fidèlement copiés sur des modèles vivants, mais interprétés avec une émotion religieuse qui fait aimer à la fois l'Évangile et l'humanité. Les types sont vrais, vivants, parfaitement chrétiens. Les chairs sont blondes et blanches; il semble qu'on voie l'âme à travers les corps. Les vêtements eux-mêmes font presque partie de l'être moral. La couleur est heureuse, fraîche, limpide, composée de tons simples qui se cherchent par affinité, se rapprochent, s'unissent, et produisent une mélodie dont

chaque note est sonore autant qu'harmonieuse. On dirait un bouquet des champs, dont toutes les fleurs s'ouvrent ensemble en une matinée de printemps, pour répandre dans l'âme un rayon de bonheur, une sensation de fraîcheur, un sentiment d'espérance [1].

1. « Une légère esquisse à la plume de cette Sainte Famille se trouvait dans la collection Crozat; elle passa ensuite dans celle de Mariette. On ne sait pas ce qu'elle est devenue. » (Passavant, t. II, p. 55.) — Nous avons vu jadis une belle répétition de ce tableau dans la galerie du comte Castelbarco, à Milan. Elle avait été achetée 12,000 scudi d'une famille romaine, en 1840. La galerie Castelbarco est maintenant dispersée, et nous ne savons où est allée cette copie. — On cite une autre copie de la même peinture chez le chanteur Niccolò Tacchinardi; elle provenait de la maison Gerini, à Florence. —On pourrait en mentionner encore une autre à Pavie, dans la galerie du marquis Malaspina da Sannazaro; une encore également au musée de Cassel, dans laquelle est ajouté le petit St Jean couché près d'un lapin. — Le musée d'Angers possède aussi un charmant exemplaire de cette peinture... En cherchant bien, on en trouverait certainement d'autres, car de tels tableaux ont dû être souvent reproduits.

LA SAINTE FAMILLE

DESSINÉE POUR DOMENICO DI PARIS ALFANI

(Au Musée de Lille.)

Raphaël avait connu et aimé particulièrement, à l'école de Pietro Vannucci, un jeune peintre de Pérouse, Domenico di Paris Alfani. Ils étaient de même âge, leurs goûts se convenaient, leurs aspirations étaient les mêmes, le génie seul marquait entre eux la distance. Domenico reconnut bien vite la supériorité de Raphaël et s'inclina franchement devant elle. Raphaël avait des ailes, et Domenico, malgré l'agilité de ses jambes, ne pouvait le suivre que de loin. Mais l'amitié, quand elle est sincère, s'exalte par l'admiration, et monte alors jusqu'à l'enthousiasme. Sentant sa faiblesse relative, Domenico, pour ses propres tableaux, empruntait volontiers à Raphaël. Ces rapports, ces sentiments d'union et presque de subordination, durèrent autant que la vie entre les deux peintres : témoin la Madone de San-Gregorio della Sapienza Vecchia à Pérouse, que Domenico peignit en 1518 d'après une des Vierges du Sanzio[1], et dans laquelle on sent encore la timidité, le respect, le

1. La partie principale de ce tableau, la Vierge et l'enfant Jésus, est empruntée à la Vierge du poëte Samuel Rogers.

tremblement, avec lesquels Paris Alfani traduisait les idées de Raphaël[1].

Vers la fin de son séjour à Florence, sans doute au commencement de l'année 1508, Raphaël fit le dessin d'une Sainte Famille que Domenico di Paris Alfani lui avait demandée pour un tableau destiné aux Carmes de Pérouse. Ce dessin, qui représente une Sainte Famille, appartient à la collection Wicar à Lille ; il est d'une grande importance et d'une remarquable beauté. Domenico en a fait une médiocre peinture, Raphaël en eût fait un admirable tableau[2].

1. Domenico a assis cette Vierge sur un trône richement orné. Deux anges tiennent une couronne suspendue au-dessus de la tête de la Vierge. St Grégoire est debout à gauche, et St Nicolas de Bari est à droite. On lit dans le bas du vêtement de la Vierge : A. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT.

2. Ce dessin faisait partie de la collection Fedi. On lit, au verso, la note suivante, écrite de la main même de Raphaël : « Recordo a voi Menecho che me mandate le istramboti de Riciardo di quella tempesta che ebbe andando in un viagio, e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha, e recomandatime a lui, ancora ve ricorro che voi solecitiate madonna le Atalate che me manda le denari e vedete d'avere horo e dite a Cesarino che ancora lui li recorda e solecite, e se io poso altro p. voi avisatime. » Raphaël était à la veille de partir pour Rome. C'est ce que prouve le désir qu'il a d'être payé en or par donna Atalante Baglioni. La terre alors lui semble légère et toutes les sensations heureuses le pénètrent à la fois. Il porte en lui tous les genres de poésie, celle de l'âme comme celle du cœur. Son génie prend un radieux essor; et, sans révolte, sans briser aucun des liens qui l'attachent au passé, il arrive rapidement à la liberté. — On pourrait citer encore plusieurs autres projets de Sainte Famille, dont Raphaël n'a pas fait lui-même de tableau et qui appartiennent aussi aux derniers temps de son

La Vierge est assise au milieu de la composition et l'enfant Jésus se tient à côté d'elle. Voilà le centre et le foyer autour desquels le monde chrétien a vécu depuis bientôt dix-neuf siècles. Le petit S[t] Jean-Baptiste et S[te] Anne sont à gauche; S[t] Joseph et S[t] Joachim sont à droite. Au fond, les lignes douces et accidentées des horizons toscans sont seulement indiquées. Dans le ciel enfin, un chœur d'anges célèbre au milieu des nuages l'enfance de Jésus.

La Vierge apparaît, dans ce dessin, avec une aisance vraiment royale. Son corps est penché à gauche et sa tête est tournée de trois quarts à droite. Il y a dans le geste, dans l'attitude, dans l'expression de cette figure quelque chose de souverain. Le bras droit est appuyé sur un tertre et le bras gauche est ramené vers l'Enfant. Les formes sont élégantes, sveltes, élancées sans maigreur. Raphaël ne connaît presque rien encore de l'antiquité; mais il a le pressentiment de ce calme et de cette grandeur classiques qui le mèneront bientôt à de suprêmes conquêtes. Les

séjour à Florence. Tel est le beau dessin conservé dans la collection royale d'Angleterre. La Vierge, assise sur un tertre, tient devant elle l'enfant Jésus, tandis que le petit S[t] Jean, entre les bras d'Élisabeth, saisit familièrement le bras du Sauveur. Poussin et Mignard semblent rappeler ce dessin dans le tableau de M. Amsinck de Hambourg et dans celui de la galerie royale de Stockholm (n° 309). Une autre peinture très-faible, que l'on voit dans le couvent de Santa-Chiara, à Urbin, paraît aussi avoir été inspirée par ce dessin. Pungileoni n'a pas craint d'attribuer cette dernière peinture à Raphaël. (V. Passavant, t. II, p. 490.)

lignes se cadencent et s'enchaînent avec un bonheur sans égal. Les jambes et les bras, la poitrine, les épaules, le cou, la tête, toutes les parties de ce beau corps se commandent entre elles, se meuvent avec une souplesse et une liberté naturelles que domine le sentiment de la sainteté. Les lignes du visage encadrées dans les ondes de la chevelure, bien que seulement indiquées, sont admirables déjà. Quelle plume, quelle sûreté de main, quels traits de génie! La Vierge, ainsi comprise, a conscience de la dignité de son apostolat. Elle sait que son fils est le Fils de Dieu; cependant son humilité n'en est point atteinte, et si l'on s'incline devant la majesté de la Mère du Verbe, on est également entraîné par la douceur de la nouvelle Ève, mère des hommes régénérés. — Quant à l'enfant Jésus que la Vierge soutient à l'aide d'une écharpe, il est debout, et, de ses deux mains lancées en avant, s'appuie sur le bras de sa Mère. Sa tête, vue de profil, se lève pour regarder une grenade que lui présente S[t] Joseph. La realité qui enveloppe un peu étroitement cette petite figure se serait dissipée sans effort sous le pinceau de Raphaël. — S[t] Joseph, assis en face du Sauveur, se penche vers lui avec sollicitude. De la main gauche il s'appuie sur une pierre et tient de la main droite le fruit, emblème de fécondité spirituelle, qu'il montre à Jésus. Non content de servir, de garder, de protéger comme son fils cet enfant de la pureté de Marie, il l'adore comme son Dieu. « Qui pourrait dire avec quelle joie il reçoit cet

abandonné, et comme il s'offre de tout son cœur pour être le père de cet orphelin[1] ? » La manière dont ce S[t] Joseph est coiffé suffirait à elle seule pour dénoncer la science et l'inspiration du Sanzio. Les cheveux, qui sortent du front comme des flammes, se retrouvent ainsi dessinés sur les images les plus idéales de Dieu même. Raphaël fait voir constamment, dans S[t] Joseph, l'autorité du Père éternel. — Derrière l'époux de la Vierge, S[t] Joachim est debout, la tête inclinée vers le groupe divin et les mains écartées dans l'attitude de l'admiration. — Du côté opposé, S[te] Anne est également debout. Drapée dans un manteau qui enveloppe son bras gauche et qu'elle retient de sa main droite, elle contemple avec la même tendresse la Vierge et l'enfant Jésus. Ce n'est encore à l'extérieur qu'une simple femme de la campagne italienne. Cependant le sentiment intérieur répand déjà sur ses traits les lueurs d'un contentement céleste. — Devant S[te] Anne est le petit S[t] Jean, la tête tournée vers nous presque de face. Il nous regarde et désigne Jésus de la main droite, tandis qu'il tient de la main gauche une petite croix autour de laquelle s'enroule une banderole, destinée sans doute à porter ces mots : *Ecce Agnus Dei.* — Dans le ciel enfin les anges sont au nombre de trois. Celui du milieu joue de la double flûte, celui de gauche du tambourin, celui de droite du triangle. Deux chérubins se joignent à eux. Sous

1. Bossuet, t. XVI, p. 99.

le souffle de Raphaël, ces esprits bienheureux, plus légers que l'air et plus doux que la lumière, viennent peupler le ciel et célébrer les louanges du Créateur. Tout chante à l'unisson dans cet ensemble, où la terre, dans ce qu'elle a produit de plus saint, confond son âme avec Dieu lui-même et avec les purs esprits qui partout l'accompagnent.

LA SAINTE FAMILLE DE LORETTE.

La Sainte Famille au Palmier, la Sainte Famille Canigiani et la Sainte Famille du musée de Madrid nous ont arrêtés aux années 1506 et 1507; le dessin composé pour Domenico di Paris Alfani nous a menés jusqu'au commencement de 1508; la Sainte Famille de Lorette nous transporte sans transition vers l'année 1512 ou même 1513. L'heure des Vierges florentines est passée. Raphaël est à Rome depuis quatre ou cinq ans déjà, et la nature se montre à lui sous ses plus grands aspects. Les peintures de la *Segnatura* sont achevées, celles même de la Chambre d'Héliodore sont probablement commencées, et Jules II, dont Raphaël vient de peindre le portrait, va bientôt mourir. Le Sanzio alors a recueilli toutes les traditions;

il possède l'antiquité, il connaît les maîtres de tous les âges chrétiens, et il consacre à l'idée religieuse, qui le domine peut-être à son insu, toutes les ressources de sa science et les meilleures inspirations de son génie.

On pourrait appeler la série des Vierges et des Saintes Familles de Raphaël les Litanies de l'enfance du Christ. Ces tableaux dévoilent une à une toutes les perfections de Jésus. Ils montrent le Sauveur dans tous les actes, dans toutes les phases de cet âge heureux où l'homme ne voit la vie que dans les yeux de sa mère, n'entend d'autre bruit que sa voix, et sent comme une grâce du ciel dans chacun de ses sourires. La Sainte Famille de Lorette est une des strophes les plus harmonieuses de cet incomparable cantique... Jésus, qui reposait sur un lit, s'éveille et tend ses bras vers la Vierge. Celle-ci, debout près de son Fils, lève de ses deux mains le voile qui le protégeait, sourit à son sourire et contemple avec une tendresse voisine de l'extase Celui qui est la source de toute beauté. Joseph, placé derrière Marie, couvre de sa sollicitude le dépôt qui lui est confié. Ainsi Jésus continue d'associer Marie et Joseph à l'obscurité de sa vie, « à cause qu'ils lui sont chers; » il s'enveloppe avec eux dans le silence et ne se livre que loin de tout regard vulgaire. « Le Fils de Dieu nous ordonne, quand nous avons dessein de l'aimer, de nous retirer en nous-mêmes et de fermer la porte sur nous : Fermez, dit-il, la porte sur vous, et célébrez votre mystère avec Dieu tout seul, sans y admettre personne que ceux qu'il lui plaira

d'appeler[1]. » Jésus lui-même, dès sa naissance, a voulu donner l'exemple de cette vie cachée, « il a voulu demeurer couvert sous l'œil de Dieu. » Touchante image de l'amour chrétien, « de ce mystère entre Dieu et l'homme, que l'on profane quand on le divulgue et qu'on ne saurait cacher au monde avec trop de religion[2]... » La scène ici est familière, réelle, tout à fait intime, mais transfigurée par le style et élevée à des hauteurs où Raphaël seul a touché.

Dans ce tableau, le point lumineux est l'enfant Jésus. C'est sur lui que se fixent, avec l'admiration de Marie et de Joseph, le cœur et l'âme du spectateur. Couché sur le premier plan, sa tête et le haut de son corps sont appuyés sur un coussin qui, en les rehaussant un peu, leur donne un mouvement plus vif qu'ils ne l'auraient dans une position complétement horizontale. La vie de l'esprit, un moment suspendue par le sommeil, reprend son cours, reprend ses droits. Le visage est vu de trois quarts à droite. Les cheveux blonds, très-fins, couvrent le crâne et tombent jusque sur le front. Les yeux, fixés vers Marie, la regardent avec tendresse, et la bouche en même temps bégaye les premières paroles de l'amour. Le galbe des joues et la forme indécise du nez sont encore, il est vrai, de l'enfance; mais le sentiment général a une gravité surnaturelle qui, dans le Fils de

1. Matth., VI, 6.
2. Bossuet, t. XVI, p. 137.

la Vierge, fait reconnaître le Fils de Dieu. Les bras se lèvent et se tendent, la main gauche écartant le voile derrière la tête et la main droite le repoussant du côté de Marie. Les jambes, de leur côté, font un naïf effort pour se dresser et porter le poids du corps, la jambe gauche cherchant un point d'appui, la jambe droite, ramenée en arrière, l'ayant trouvé déjà et exerçant sur le lit une notable pression. Ce geste combiné des mains et des pieds, des bras et des jambes est pris sur nature et appartient en même temps à l'art le plus exquis... Un croquis de la collection Wicar, dessiné à la pointe d'argent sur un papier teinté de rose, montre l'Enfant de la Vierge de Lorette s'ébattant au milieu d'autres enfants et en compagnie d'une autre Vierge encore[1]. Ce n'est qu'un souffle, un trait rapide comme la pensée; mais que de justesse dans cette soudaine inspiration! Le geste des pieds et des mains est arrêté. L'accent même de la tête, bien que trop vif au point de vue de la réalité, suffit à indiquer déjà ce qu'il sera dans le tableau[2]... Dans

1. Cette autre Vierge est un prélude à la Vierge de lord Ellesmere.

2. M. Longhena (dans sa traduction italienne de la *Vie de Raphaël,* par Quatremère de Quincy) cite encore, parmi les dessins qui ont préparé la Sainte Famille de Lorette, une étude à la pointe d'argent appartenant à la comtesse Costanza Monti, à Pesaro. Au verso de ce dessin Raphaël a écrit de sa main une nomenclature des prophètes; ce qui prouverait qu'il songeait en même temps à la Vierge de Lorette et aux fresques de l'église de *la Pace.* — H. Reveley, dans les *Notices illustratives,* parle aussi d'un

cet enfant, si vrai par l'expression de la vie, le Verbe se révèle par un caractère particulier de force et de poésie. Que de délicatesses dans les ombres dorées qui parent ce corps en voie de développement! Comme le soleil, comme la belle lumière italienne, le caressent avec amour! Et l'admirable valeur que prennent les chairs à côté du linge blanc sur lequel elles reposent! La puissance de cette figure égale sa beauté. C'est cette beauté qui a gagné le genre humain et qui a fait à elle seule, en un jour, ce que n'avaient pu faire quarante siècles de luttes et d'efforts. « Aimable Enfant! » s'écrie Bossuet, dans un mouvement d'enthousiasme auquel on cède facilement aussi à la vue de la Sainte Famille de Lorette, « heureux ceux qui vous ont vu hors de vos langes développer vos bras, étendre vos petites mains, caresser votre sainte Mère et le saint vieillard qui vous avait adopté, ou à qui plutôt vous vous étiez donné pour fils; faire, soutenu de lui, vos premiers pas; dénouer votre langue et bégayer les louanges de Dieu votre Père[1]! »

Heureuse en effet paraît la Vierge en présence de l'enfant Jésus. La tête de Marie, penchée à gauche, est vue de trois quarts. Le front élevé, clair, bien chrétien, domine avec autorité le reste de la face. Les yeux s'abaissent avec recueillement sur le Sauveur. Le regard, sans être éteint, est comme voilé par les paupières.

dessin à la sanguine pour la Vierge de Lorette. Ce dessin était en la possession du général Morrison.

1. Bossuet, Deuxième élévation sur la vie cachée de Jésus.

Le feu de l'amour divin brûle à l'intérieur et ne se montre au dehors que par de douces clartés. Le nez, élégant et fin, projette sur la lèvre inférieure une ombre harmonieuse. La bouche est moyenne, bien accentuée, pleine de tendresse, empreinte du même sentiment que les yeux. Elle voudrait sourire, mais elle est vouée aux larmes. La forme du visage a quelque chose de plus ferme que dans les vierges florentines. Raphaël s'inspire désormais d'une nature plus forte ; il a sans cesse sous les yeux les femmes aux allures sculpturales du Transtevere et de la campagne de Rome ; il leur emprunte ce qu'elles ont de grand, de noble et de majestueux ; il élimine ce qu'elles ont d'immobile, de lourd et d'un peu massif. En 1512, les cheveux de la Vierge sont aussi de couleur plus chaude qu'ils n'étaient en 1507 ou en 1508; ils ont plus de force, plus d'abondance, et en même temps plus d'austérité dans leur arrangement. Raphaël, à mesure qu'il avance, simplifie chaque jour davantage. Plus de nattes, plus de vaines recherches. La chevelure forme deux bandeaux qui suffisent amplement à encadrer les tempes et les joues; puis, ramenée par derrière, elle s'échappe de la nuque pour se répandre jusque sur le cou. Le voile lui-même tombe directement sur les épaules, sans nulle préoccupation de l'effet pittoresque. Tout cela est classique, mais sans l'ombre de pédantisme et sans réminiscence d'un autre art. Cette tête qui s'incline avec émotion est charmante. Elle voit Jésus, et sa pensée monte au ciel. Ce n'est là pourtant qu'une

femme, peut-être même un portrait. Mais quelle transfiguration, et comme Raphaël sait nous faire comprendre, dans la femme, un amour divin ! Le cou est souple, bien modelé, élégamment attaché : les plis en sont accusés avec une vérité qui fait reconnaître la nature et avec une délicatesse qui la fait aimer. Les bras et les mains sont animés d'un mouvement, on pourrait presque dire d'une expression qui donne à cette figure un accent particulier qu'aucune autre ne possède. Le bras droit se tend et se lève, formant avec l'avant-bras une ligne presque droite ; tandis que le bras gauche, ramené le long du corps, fait avec son avant-bras un angle à la hauteur du coude. Dès lors la main droite demeure suspendue au-dessus de la tête de Jésus, répondant à la main gauche de l'Enfant qui se porte en arrière ; et la main gauche, s'arrêtant à la hauteur de la poitrine, touche presque la main droite du *Bambino* également tendue vers la Vierge. Ces bras et ces mains de la mère et de l'enfant, qui se cherchent et se correspondent dans un geste varié, mais avec la même intention, appartiennent à l'art le plus achevé, relèvent du sentiment le plus exquis. Avec quelle précaution, avec quel respect la Vierge tient le voile sur lequel se détache le corps de l'Enfant ! Et de la part de Jésus, quel empressement à rejeter l'obstacle qui lui cache la vue de la Vierge, et quel élan de tendresse pour se porter vers sa Mère ! L'ajustement enfin n'a rien qui ramène directement cette figure de Vierge à la réalité contemporaine. On ne s'habillait point ainsi

au temps de Raphaël, peut-être même jamais ne s'est-on vêtu de la sorte. Mais ce vêtement, qui participe à la fois de la robe des modernes et de la tunique des anciens, sied admirablement à la Mère de Jésus. Aucun ornement, aucune parure, ne rehaussent cette robe à manches longues, dont les plis sont distribués d'une façon spéciale par l'action de deux cordons noirs qui passent sur les épaules et viennent s'attacher à un bouton fixé sur le milieu de la poitrine. Le rouge vire au rose dans les parties claires et au pourpre dans les ombres, formant une riche opposition avec le manteau bleu, qui, jeté sur le bras gauche, tombe en une ample draperie jusque sur le lit et donne plus de solidité à la tonalité de cette partie du tableau. Rien de tourmenté dans les plis, et la couleur est sobre autant que le dessin est simple. On songe aux Sibylles de l'église de *la Pace :* on reconnaît la même manière d'interpréter la nature et l'antiquité, et l'on n'a pas besoin de la nomenclature écrite de la main même de Raphaël au verso du dessin de la comtesse Costanza Monti [1] pour affirmer que la Sainte Famille de Lorette est contemporaine des fresques de Sainte-Marie-de-la Paix. Dans cette Vierge, les dimensions s'élèvent en même temps que l'idée. La Mère du Verbe, ainsi comprise, dépasse, même dans l'ordre physique, les limites ordinaires de notre nature; elle prend de la grandeur, sans rien perdre de sa grâce ; son âme est

1. V. p. 313, note 3.

heureuse d'un bonheur calme, qui n'éclate au dehors que par la sérénité.

Quant à St Joseph, il est vêtu d'une robe jaune, et paraît à droite, derrière Marie. Il est toujours, à l'égard de Jésus, comme l'ombre de Dieu le Père. Dieu a versé dans son cœur l'amour même dont il aime son Fils unique. Raphaël, nous l'avons dit, est de tous les peintres celui qui a trouvé les plus vives lumières pour percer l'obscurité qui enveloppe cette mystérieuse figure. Comment rêver de plus belles images de cet homme qui a partagé avec la Vierge l'honneur d'être tous les jours avec Jésus? On le voit ici, tenant des deux mains son bâton, et la tête appuyée sur ses mains. Il ne semble pas vieux; la force en lui a triomphé des ans. Ses cheveux et sa barbe sont presque noirs. Ses traits, vus de trois quarts à gauche, expriment le recueillement et la soumission. La perfection chrétienne consiste à se soumettre, et Joseph est le type absolu de la soumission. « Il était le ministre et le compagnon de Jésus dans sa vie cachée. Il voyait le Verbe et il se taisait; il se contentait de Dieu seul, sans partager sa gloire avec les hommes[1]. » L'époux de la Vierge a, dans la Sainte Famille de Lorette, une double raison d'être. Au point de vue pittoresque, il soutient la ligne du groupe principal, et pondère à droite, avec autant de mesure que de discrétion, le mouvement du bras de Marie qui tend à en-

1. Bossuet, t. XVI, p. 109.

traîner vers la gauche le centre du tableau. Au point de vue religieux, il montre que, avec Jésus, on peut être grand sans éclat.

Les trois figures de Jésus, de Marie et de Joseph se détachent, plus grandes que nature, sur la draperie d'un rideau vert très-foncé. C'est presque un fond perdu, sur lequel la Vierge et l'Enfant paraissent comme deux lumières, tandis que S[t] Joseph s'efface dans un demi-jour qui confine à l'obscurité. Raphaël est là déjà dans la plénitude de sa force et de son génie. Une telle conception a, dans son extrême simplicité, quelque chose d'épique, qui donne l'intelligence de ces régions calmes, immuables, où la vie se transfigure pour l'éternité. L'esprit chrétien fait alliance dans cette peinture avec le goût classique, le transforme sans l'amoindrir, et lui imprime l'accent religieux. Les figures agissent, mais sans s'agiter; elles montent, mais sans faire de bruit. Sous une forme presque plastique, elles possèdent la vie, la chaleur intérieure. On a rarement rendu plus sensible et plus pénétrante cette action paisible et intérieure de l'amour divin.

Cette Sainte Famille, pour laquelle Vasari exprime la plus vive admiration [1], fut peinte par Raphaël pour le cardinal Riario, qui la plaça, à côté du portrait de Jules II, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple à Rome. Cette église avait été restaurée et

1. Vasari, t. VIII, p. 21.

presque reconstruite à la fin du xve siècle par Baccio Pintelli sous le pontificat de Sixte IV, et Jules II avait pour elle une prédilection particulière. On y tenait les deux tableaux de Raphaël en telle vénération, qu'on ne les montrait au peuple que les jours de grande fête [1]. Sandrart, en 1675, les vit encore exposés à l'admiration des fidèles. Peu de temps après le portrait de Jules II tomba entre les mains des Médicis; c'est ainsi qu'il se trouve aujourd'hui dans la Tribune de Florence. Quant à la Sainte Famille, ses pérégrinations sont encore enveloppées de mystère. Elle devint, on ne sait comment, la propriété d'un Romain nommé Girolamo Lottorio, qui, en 1717 sous le pontificat de Clément XI, la donna au trésor de Lorette, d'où le nom de Sainte Famille de Lorette que prit dès lors ce tableau, sur le volet duquel on lisait :

PICTORUM PRINCIPIS
RAPHAELIS SANCTII URBINATIS
OPUS
QUOD HIERONYMUS LOTTORIUS ROMANUS
SACRÆ DOMUI LAURETANÆ HÆREDI EX ASSE
RELIQUIT
AD PERENNEM PII TESTATORIS MEMORIAM
CLEMENTE XI P. O. M. ANNUENTE
IN LAURETANO THESAURO COLLOCATUM EST
ANNO D. MDCCXVII [2].

Tableau et volet ont aujourd'hui disparu. Les Français les auraient pris à la fin du dernier siècle et

1. *Amendue questi quadri si mostrano le feste solenni.* (Vasari.)
2. V. Vincenzo Murri, *Sopra la Sancta Casa di Loreto,* p. 205.

transportés à l'Académie de France à Rome; puis l'original aurait été dérobé, et on lui aurait substitué une copie pour l'envoyer à Paris[1]. La vérité est que cette Sainte Famille fut enlevée de Lorette, non par les Français, mais à l'approche des Français en pluviôse an VI (1799) par le général Colli, commandant des troupes romaines, et transportée à Rome chez le prince Braschi, neveu du pape régnant Pie VI. Qu'arriva-t-il ensuite ? On ne sait. Il est certain qu'on garda l'original et qu'on envoya une copie au musée Napoléon. Cette copie fut plus tard, le 27 juin 1820, donnée à la commune de Morangis, par l'intermédiaire de Landon. Mais que devint la peinture même de Raphaël ? D'Agincourt pensait l'avoir retrouvée dans un tout petit tableau de l'Apothicairerie du collége Romain[2]; Desnoyer la voyait dans le tableau de Morangis[3]; le marquis Spinola la croyait à Gênes dans son propre palais et la vendit en 1847 au roi Charles-Albert; d'autres la reconnaissent dans le tableau de M. Lauri[4]; d'autres encore pensent qu'elle est chez

1. V. Rehberg, *Raphaël d'Urbin*, p. 64.

2. Ce tableau mesure $0^m,226$ de haut sur $0^m,162$ de large. D'Agincourt en a donné, dans son ouvrage, une gravure calquée sur l'original.

3. V. l'appendice à l'ouvrage de Quatremère de Quincy, p. 35.

4. Nous avons vu avec le plus grand intérêt le tableau de M. Lauri à Florence. C'est une œuvre d'une grande valeur, mais dans laquelle il nous paraît difficile de reconnaître la main de Raphaël. La Vierge est trop jolie pour être belle de cette beauté simple et puissante que comprenait le Sanzio. Le visage est charmant, mais trop rond;

la duchesse Marie de Saxe-Meiningen ; d'autres enfin la croient en la possession de sir Walter Kennedy. Ce qui est certain, c'est que ce tableau eut tout de suite une grande vogue, et que de nom-

les traits sont d'un dessin qui laisse à désirer; ils sont d'ailleurs sans élévation comme style, d'une expression presque effacée, et ne disent rien de cette grande tristesse qui se fait jour au milieu des joies maternelles dans les Vierges vraiment peintes par Raphaël. Je ne parle pas de la main droite (celle qui soulève le voile), dont la forme est loin d'être parfaite; Raphaël, dans les mains surtout, n'est point irréprochable. Mais la draperie de la robe est lourdement traitée, on pourrait même ajouter maladroitement agencée, et cela n'est pas du fait de Raphaël. Il en faudrait dire autant du manteau. L'enfant Jésus, de son côté, quoiqu'il soit admirable au point de vue de la nature, ne manifeste en rien sa divinité. Le S[t] Joseph est beaucoup plus apparent que dans la plupart des autres exemplaires de cette Sainte Famille; mais il ne rend pas cette grandeur mystérieuse que Raphaël a toujours cherchée dans l'époux de la Vierge. La couleur enfin de ce tableau, toute séduisante qu'elle est, ne rappelle point celle du maître. Elle a un éclat qui n'est pas dans les habitudes de Raphaël, et manque en même temps de cette solidité qui lui est particulière. Elle fait songer à la copie du portrait de Jules II que possède la galerie Corsini à Rome, et comme cette répétition est attribuée au Fattore, on se demande si le Fattore aussi n'aurait pas peint le tableau appartenant à M. Lauri. Quelque séduisante que soit cette peinture, je lui préfère le tableau du Louvre, qui n'est, personne n'en doute, qu'une répétition, mais qui, vu le caractère austère et grandiose qu'il conserve, doit avoir été plus voisin de l'original. La Vierge de Lorette, qui fut l'objet d'un enthousiasme populaire et d'une dévotion universelle, a dû porter l'empreinte de la grandeur et de la divinité. Or, ce calme et cette sérénité grandioses, qui sont une des parties les plus inaccessibles des œuvres mêmes de Raphaël, on les retrouve jusqu'à un certain point dans le tableau du Louvre, et l'on ne les ressent point devant le tableau de M. Lauri.

breuses répétitions en furent faites dans l'école même de Raphaël [1]. Nous possédons au Louvre une de ces répétitions. Elle fut achetée en 1821, moyennant 100,000 francs, à M. de Scitivaux. Assurément on n'y retrouve pas le maître lui-même; mais Raphaël a laissé dans cette copie un reflet puissant de sa propre grandeur.

LA SAINTE FAMILLE DE NAPLES

(Au Musée de Naples).

Ce fut encore vers l'année 1513 que Raphaël peignit, pour Leonello Pio da Carpi [2], une Sainte Famille tout aussi célèbre que la Sainte Famille de Lorette, beaucoup plus importante comme composition, et qui, n'ayant pas excité les mêmes convoitises, n'est pas sujette aujourd'hui aux mêmes incertitudes. Ce tableau

1. M. Passavant (t. II, p. 103 et 104) a dressé une longue nomenclature des principales copies de la Sainte Famille de Lorette. Cette nomenclature offre peu d'intérêt, et l'on pourrait d'ailleurs encore y ajouter.

2. Ce personnage vivait encore au temps de Vasari : *Lavorò un quadro al signor Leonello da Carpi signor di Meldola, il quale ancor vive di età più che novanta anni...* (Vasari, *Raffaello da Urbino*, t. VIII, p. 30.)

était encore, en 1558, au palais Carpi [1], chez le cardinal Ridolfo Pio da Carpi [2]. Il passa plus tard en la possession des Farnèse, alla à Parme, et fut apporté à Naples par Ferdinand Ier, roi des Deux-Siciles. A l'approche des Français, en 1805, la reine Caroline le transporta, avec ses plus précieux trésors, à Palerme d'abord, où elle se mit sous la protection des Anglais, puis à Vienne, où elle se rendit en passant par Constantinople. Après toutes ces pérégrinations, la Sainte Famille de Raphaël revint à Naples et fut placée au musée Bourbon, où elle est associée désormais, non plus aux vicissitudes d'une maison royale, mais aux destinées de tout un peuple [3].

La Sainte Famille du musée de Naples montre Dieu se révélant dans Jésus, et comblant, non plus seulement de ses caresses, mais de ses bénédictions, le monde rajeuni par l'Évangile. Le Sauveur échappe aux bras de sa Mère et bénit le petit St Jean-Baptiste, auquel il semble vouloir se donner tout entier. La Vierge prie, Ste Élisabeth est dans l'admiration, Jean se prosterne devant son maître, et Joseph appa-

1. V. Ulisse Aldrovanti. Venezia, 1558, p. 208.

2. V. Lucio Marco, *Le Antichità di Roma.*

3. On trouve, au musée de Naples, le carton original de cette Sainte Famille. Ce carton provient, comme le tableau, de la galerie Farnèse. Il est dessiné au crayon noir, et rehaussé de blancs. Gravement altéré, il a subi de nombreuses et d'irrémédiables restaurations.

raît au fond, protégeant en silence et dans l'ombre les quatre figures de ce groupe divin.

La Vierge [1], les mains jointes avec recueillement, est assise à droite sur un tertre de gazon. La cuisse et la jambe gauches qui portent l'Enfant sont tendues en avant; la jambe droite, au contraire, est relevée de manière à servir d'appui à Jésus qui se penche vers St Jean. La tête, inclinée vers le Sauveur, est vue de trois quarts à gauche. Les cheveux, dont la masse est prise et enveloppée dans un voile, sont arrangés en bandeaux qui encadrent le front et se relèvent sur la tempe au-dessus de l'oreille. Le front est d'une hauteur moyenne, mais l'os frontal est large et d'un beau développement. Les yeux, bien enchâssés dans leur orbite, sont brillants, pensifs, attentifs, immobiles, et regardent fixement l'enfant Jésus. La tendresse qui émane de ce regard vient du cœur et s'exalte au contact de l'amour divin. La bouche est silencieuse, grave sans dureté, aimable sans fadeur, bonne surtout. Une vie saine et une âme pure s'épanouissent ensemble sur ce frais visage. On reconnaît le type romain avec la grandeur de son caractère et la beauté de ses lignes. La nature, servilement copiée, aurait donné aux traits un peu d'immobilité, à la tête une structure ronde et presque carrée, aux membres quelque chose de court et de massif. Raphaël,

1. Les figures de ce tableau sont à peu près de grandeur naturelle.

en s'affranchissant de ces caractères matériels, a modifié l'expression de la force par le sentiment de la grâce. Ce sentiment exquis, vraiment céleste, est la seule signature authentique des œuvres peintes de la main du maître. Nous verrons bientôt que les tableaux composés par lui et reflétant sa propre pensée, mais dont l'exécution a été abandonnée aux disciples, n'ont plus cette impalpable beauté dont lui seul a revêtu ses œuvres. Ses tableaux, ses Vierges surtout, sont comme ces brillantes phalènes qu'aucun contact ne peut atteindre sans les priver de leur impalpable poussière. La Vierge de la Sainte Famille de Naples est une de ces figures qui tiennent à la nature et touchent à l'idéal. Les mains, rapprochées l'une de l'autre, prient avec une admirable simplicité. Les chairs sont blanches, fermes, avec les chauds rayons de la santé. Les ombres grises, transparentes et lumineuses, virent au rouge dans le clair-obscur. La robe pourpre est très-simplement taillée et sans le moindre ornement. La plus modeste des femmes s'en contenterait à peine, et la Vierge s'en pare à ravir. Cette robe enveloppe entièrement les bras et découvre le haut des épaules, autour desquelles s'enroule le voile, ramené de la tête et du cou jusque sur la poitrine. Tout concourt naturellement, sans effort ni recherche à l'agrément de cette figure. Le manteau bleu, jeté seulement sur les cuisses et sur les jambes, forme de larges plis traînant à terre et laissant voir seulement le bout du pied gauche, chaussé de la sandale antique.

Toutes les parties de cette figure vous élèvent par quelque chose de mystérieusement adorable dans la chasteté. — Marc-Antoine, qui a gravé cette Sainte Famille [1], non d'après le tableau, mais sur un dessin primitif de la main du maître et avec de notables variantes, y a mis surtout l'accent particulier de l'école, qu'il est important de signaler ici devant la peinture du Sanzio. Dans l'estampe de Raimondi, la Vierge est vue de profil. Comme les deux enfants et S[t] Joseph vont également se montrer de profil, Raphaël a sensiblement amélioré sa composition, en tournant un peu vers le spectateur la figure de Marie, qui dès lors se présente de trois quarts, sans être pour cela moins attentive à la bénédiction de Jésus. Les cheveux, dans la gravure, produisent des ondes profondes et tout à fait sculpturales ; le voile est cherché, presque maniéré, il s'adapte péniblement à la tête, et ne s'arrondit pas en écharpe autour de la poitrine ; la robe se rapproche presque textuellement de la tunique des anciens; le manteau est jeté sur l'épaule droite, et le pied est complétement nu. Tout cela est changé dans le tableau. La chevelure prend de la souplesse et se prête à toutes les caresses du pinceau ; le voile s'arrange avec une élégante simplicité sur la tête et sur les épaules ; la robe perd sa forme exclusivement classique et devient plus virginale ; les plis du manteau gagnent plus de largeur ; enfin l'ensemble de cette

1. Bartsch, t. XIV, n° 62.

figure s'anime, s'échauffe et s'émeut. Marc-Antoine a été impuissant contre la tendance qui poussait la Renaissance dans la voie exclusive de l'antiquité; d'où la rigidité, la dureté même de sa Madone. Raphaël, tout en subissant la pression de son temps, a réagi contre elle; il a emprunté à l'art classique sa dignité, sa grandeur, mais il en a répudié l'impassibilité. S'il a aimé l'antiquité, il a aimé la nature davantage encore; il a cherché surtout en lui-même cette idée qui le poursuivait sans cesse; il a fait appel en même temps à la tradition, à la vérité, à l'idéal, et de cette triple alliance sont sorties ces Vierges, que lui seul a conçues, que lui seul a su peindre.

L'enfant Jésus de la Sainte Famille de Naples est assis sur sa Mère. Le corps, entièrement nu, est penché en avant et s'appuie, ainsi que la main gauche, sur le genou droit de Marie. La main droite se lève, soutenue par la main d'Élisabeth, pour bénir S[t] Jean. La jambe gauche pend verticalement, tandis que la jambe droite suit le mouvement de la jambe gauche de Marie. Cet enfant, d'un dessin précis et d'un remarquable modelé, est un des types les plus achevés de la force et de la beauté. Tout en lui est parfaitement naturel, et cependant on s'incline comme devant quelque chose de supérieur à la nature. Une semblable figure est la meilleure démonstration des mystères évangéliques de l'enfance de Jésus. Nous avons devant nous le Fils de Dieu. Avant de se révéler

comme Rédempteur, il paraît comme homme, et surtout comme enfant dans les bras de sa Mère ; et pour compenser les abaissements de son humanité, il fournit, dès sa naissance, les témoignages de sa divinité. Sa tête est vue de profil à gauche. Elle respire à la fois la puissance et l'amour. Le regard prendrait une intensité presque effrayante, si la bonté, sans en atténuer la lumière, n'en tempérait l'éclat. La bouche ouverte fait entendre de consolantes paroles. Le geste, en même temps, est plein de mansuétude. C'est le Verbe qui nous parle et qui nous attire ; mais quelques plis au front, un simple mouvement de l'œil et des lèvres, et cet enfant qui bénit pourra nous accabler aussi. Alors l'Agneau de Dieu deviendra le Souverain Juge. — Cette dernière idée prévaut dans l'estampe de Raimondi. Raphaël, dans le dessin qu'il livra à Marc-Antoine, avait trouvé définitivement le Sauveur. De l'estampe au tableau, rien en effet n'a été changé, ni dans la pose, ni dans le geste. Seulement, dans la gravure, les traits de Jésus, sans être plus grandioses, ont pris une expression presque redoutable. Le profil est d'une gravité solennelle : l'œil est éclatant, la bouche frémissante. Marc-Antoine nous a laissé une très-belle image, mais qui ne comprend que l'idée de justice. Raphaël, au contraire, a été préoccupé surtout par le sentiment de la grâce. L'enfant Jésus dans le tableau est un Dieu plein de bonté, rempli d'amour ; plus il gagne en majesté, plus il devient riche en miséricorde.

C'est bien Dieu, en effet, que St Jean voit dans Jésus ; c'est la crainte de Dieu qui le pénètre, et c'est en même temps sa bonté. « L'impression des choses divines fait rentrer l'âme dans son néant ; elle sent plus que jamais son indignité ; la frayeur qui accompagne ce qui est divin la dispose à l'obéissance [1]... » Jésus-Christ devait naître d'une Vierge, c'était là sa prérogative : Jean-Baptiste, comme Isaac, comme Samson, comme Samuel, devait naître d'une stérile. L'ange Gabriel avait dit à Marie, en lui annonçant Jésus : « Il sera nommé le Fils du Très-Haut [2]. » et il avait dit à Élisabeth, en parlant de Jean : « Il sera grand devant le Seigneur [3]. » Voilà la différence indiquée par Dieu même entre les deux enfants, différence que Raphaël exprime toujours avec une grande poésie pittoresque. Jean est agenouillé devant son maître, levant vers lui la tête, lui présentant de la main gauche une longue croix de roseau, et portant la main droite à son cœur. Il rend ainsi à Dieu l'acte de reconnaissance et de soumission qu'il lui doit. St Jean, comme dans tous les tableaux de Vierge ou de Sainte Famille, se montre sous les dehors d'un enfant plus fort et plus âgé que Jésus. Sa chevelure est plus abondante, plus foncée ; ses chairs sont plus colorées, plus vives, plus humaines ; son corps est plus robuste, ses membres sont plus vigoureux. Dans l'ordre de

1. *Élévations,* XIe semaine, IVe élév.
2. Luc, I, 32.
3. Luc, I, 15.

la nature, le précurseur devance en tout et partout le Fils de Dieu. Ses traits, vus de profil à droite, sont ardents, pleins d'enthousiasme. Tout enfant qu'il est encore, Jean est prêt à se dévouer déjà ; il brûle de se consacrer à Jésus qui est le dévouement même ; il cherche dans les yeux du Sauveur, dans sa voix, dans sa bénédiction surtout, les forces nécessaires pour combattre et pour vaincre. Voilà ce que dit très-simplement, très-clairement et avec beaucoup de bonheur le petit St Jean de la Sainte Famille de Naples. — Or la poésie de cette figure se trouve voilée et comme enchaînée dans la gravure de Marc-Antoine. Les rigueurs du burin y sont sans doute pour quelque chose ; mais la différence de niveau entre l'intelligence du graveur et le génie du peintre y est pour beaucoup aussi. D'ailleurs cette partie de l'estampe diffère notablement de la partie qui lui correspond dans le tableau. Dans la gravure, le petit St Jean, vu de trois quarts, se préoccupe trop de paraître aux yeux du spectateur et n'est point en rapport immédiat avec l'enfant Jésus. Dans le tableau, il se tourne tout à fait de profil, ignore complétement si on le regarde, et, se donnant à Dieu corps et âme, est en communication directe et exclusive avec le Sauveur. Ce sont donc là deux manifestations différentes d'une même idée. De l'une à l'autre il y a progrès du côté de la simplicité, progrès surtout au point de vue de la grandeur morale et de la vérité religieuse [1].

1. Il est bon aussi de noter, entre l'estampe et le tableau, quelques

S[te] Élisabeth vient ensuite mêler, dans cette Sainte Famille, l'austérité de l'ancienne loi à la douceur de la loi nouvelle. Accablée de vieillesse, elle ne pouvait produire aucun fruit; mais Dieu, qui se plaît à tout tirer du néant, l'a relevée de sa stérilité, et couverte de gloire dans un âge avancé. Elle se montre de face, assise sur un second plan à côté de la Vierge et soutenant de sa main droite le bras de Jésus. Sa tête, qui exprime le ravissement, se penche, s'appuie, se repose avec bonheur sur la tête de Marie. Cette figure, lumineuse encore, bien que reléguée dans le clair-obscur, est, au milieu des voiles religieux qui l'enveloppent, comme le crépuscule d'un beau jour, en présence d'un jour splendide qui se lève et commence. Raphaël, on l'a vu déjà [1] et nous le verrons encore [2], a fixé irrévocablement le type idéal de « cette femme sainte et irréprochable devant Dieu et devant les hommes, fille d'Aaron et de la race sacerdotale, aussi distinguée dans la tribu de Lévi, que la tribu de Lévi était élevée parmi les tribus d'Israël. »

différences dans l'ajustement. La peau de mouton, qui sert de vêtement au petit S[t] Jean, est accompagnée, dans la gravure, d'une draperie qui traîne à terre jusque sous le genou du précurseur. Cette draperie, qui alourdit sensiblement la figure, est supprimée dans le tableau; il en est de même d'une petite écuelle suspendue à la hauteur de la hanche. Enfin le pied droit, qui disparaît hors du champ du tableau, est vu complétement dans la gravure.

1. V. la Visitation, t. II, p. 78.

2. V. surtout, à la fin du présent chapitre, la Grande Sainte Famille.

Ses traits, nobles et fermes, ont la dignité et la gravité tempérées par la bienveillance. Ses yeux, abaissés sur Jésus, le regardent avec un bonheur sans mélange. L'âme commande aux lèvres de sourire, et sur la face, belle encore quoique sillonnée de rides, flottent déjà les lueurs de l'immortelle jeunesse. Quant au costume, il concourt pour une large part à l'expression morale du personnage ; il est, si je puis dire, le vêtement de la pensée, et tire son élégance de ses justes proportions avec elle. — Marc-Antoine n'a pu reproduire ces nuances délicates et presque insaisissables. Une telle émotion dans une telle femme est inaccessible à toute interprétation secondaire. D'ailleurs, le dessin que Raphaël avait confié à Raimondi ne donnait pas cette figure définitivement arrêtée. L'estampe, en effet, montre Ste Elisabeth, non plus de face, mais de trois quarts, plus familière avec la Vierge, moins respectueuse aussi envers Jésus, moins pénétrée de sa divinité, posant la main gauche sur l'épaule de Marie, et dirigeant de la main droite la main du Sauveur qui se lève pour bénir. Au contraire, dans le tableau, que de précautions, que de respect dans la main qui soutient le bras de Jésus ! Comme la mère du précurseur sent son indignité en présence de cette chair divine, qu'à peine elle ose toucher du bout des doigts ! L'ajustement, dans la gravure, n'a pas non plus le vague poétique qu'il affecte dans le tableau ; il est nettement indiqué, et manque de simplicité dans sa définition prosaïque. La coiffure est plus voisine aussi de la réa-

lité, et les linges qui entourent le visage ont trop la forme d'un vulgaire bonnet. Dans le tableau, au contraire, la tête, sous les voiles harmonieux qui l'accompagnent, prend plus de noblesse et garde plus d'austérité. Toute la figure s'anime et s'enflamme; l'âge en elle fait changer l'expression de l'amour, mais sans en dénaturer l'essence. Ainsi, dans toutes les parties de cette composition, une grande distance sépare la gravure de Marc-Antoine du tableau de Raphaël. Que ceux qui n'ont point été à Naples jugent, par la beauté de l'estampe, quelle doit être la beauté du tableau.

Si l'on considère les accessoires et le fond qui entourent les quatre figures de la Vierge et de l'enfant Jésus, de St Jean-Baptiste et de Ste Élisabeth, on trouve d'abord des premiers plans de verdure abondamment fournis de chaque côté d'herbes et de plantes vivaces qui se perdent dans l'ombre [1], tandis qu'au milieu, en pleine lumière, on reconnaît la trace d'un dallage antique formé de briques disposées en queue d'aronde. La nature est donc venue se poser sur les ruines, au milieu desquelles chacun des membres de la Sainte Famille proclame Celui qu'aucune ruine ne peut atteindre. Puis, à droite, derrière la Vierge et le Sauveur, des appareils d'architecture encore debout dressent fièrement leurs assises monumentales. De ce côté, tout semble inaltérable; on dirait même un palais

1. La Vierge, à droite, est assise au milieu de ces plantes, et St Jean-Baptiste, à gauche, s'y trouve agenouillé.

fraîchement construit. Au contraire, derrière le petit S[t] Jean, le temps et les hommes ont commencé leur œuvre de destruction. Des pans de murs se sont écroulés, et au travers des arceaux percés à jour on aperçoit la campagne. C'est dans un des arceaux placés à gauche au fond du tableau qu'apparaît S[t] Joseph, dominant, d'un côté, le groupe principal du tableau, et de l'autre côté les horizons parmi lesquels l'œil se perd au delà des ruines.

L'humble artisan que Dieu commit à la garde de son Fils se montre ici comme transfiguré. Il est empreint d'une majesté singulière. Plus de bâton pour soutenir ses pas chancelants, plus de lassitude, plus de vieillesse. S[t] Joseph est plein de force dans son âge avancé et rempli de dignité dans son attitude. Il se tient debout, droit, sévèrement drapé dans un large manteau. Sa tête est vue de trois quarts à droite. Ses traits, encadrés dans une barbe et dans des cheveux noirs abondamment fournis, sont réguliers et fermes ; son regard est attentif et concentré sur Jésus. On dirait une statue grecque, avec quelque chose de profond et d'austère que le paganisme ne connut point, un Sophocle chrétien, ou plutôt une noble image de la Vigilance ou de la Protection. Ainsi placé, ainsi compris, Joseph continue d'être à Dieu sans éclat. Il demeure silencieux, enseveli dans l'oubli du monde, vit avec le Sauveur, et, loin de tous les bruits, goûte une paix profonde. Cette belle et imposante figure projette sur tout le tableau une teinte mystérieuse et

mélancolique d'un grand effet religieux et d'une rare beauté pittoresque[1].

On a peine à quitter de pareilles peintures. On voudrait s'y arrêter longtemps, y fixer ses pensées, en respirer l'esprit. Raphaël seul sait faire ainsi vibrer les cœurs[2].

LA SAINTE FAMILLE DELL' IMPANNATA

(Au palais Pitti, à Florence).

Ce fut sans doute en 1514 que Raphaël peignit, ou plutôt fit peindre en grande partie, sur un carton

1. St Joseph ne paraît pas dans la gravure de Marc-Antoine Raphaël ne l'avait sans doute pas mis dans son projet primitif. Dans l'estampe de Raimondi, le fond aussi est complètement différent de ce qu'on le voit dans le tableau ; au lieu d'un monument et d'une ruine, on a tout un horizon de paysage, avec des bosquets d'arbres, un cours d'eau, des collines, des montagnes au fond, et, sur un plan plus rapproché, un palmier ombrageant une cabane de bois.

2. La couleur de ce tableau est belle encore, quoique, dans certains endroits, elle ait poussé au noir. Raphaël a exécuté ce tableau dans ses principales parties ; mais Jules Romain y a sans doute aussi travaillé. Il aura probablement préparé les figures sur les cartons du maître, et Raphaël, reprenant ce travail, l'aura terminé de sa main. — Il est bon de rappeler l'admiration de Vasari pour cette Sainte

dessiné de sa main, la Sainte Famille *dell' Impannata*. Bindo Altoviti, dont il devait faire plus tard un admirable portrait [1], lui avait commandé ce tableau. Bindo était célèbre par sa naissance, par sa fortune, surtout par sa beauté. Il possédait un palais à Florence, un autre à Rome, et avait lié d'étroites relations avec Raphaël. Il faut, en effet, qu'Altoviti ait eu sur un tel peintre de grands droits de cœur et de position, pour avoir pu, à deux reprises différentes, le distraire des travaux sans nombre dont l'accablaient dès lors les exigences de Léon X. Raphaël, malheureusement, détourné de sa voie naturelle, lancé dans les vastes entreprises de l'architecture chrétienne et de la restitution des monuments antiques, ne pouvait plus exé-

Famille : « ... Il quale (quadro) fu miracolosissimo di colorito e di bellezza singolare, atteso che egli è condotto di forza e d'una vaghezza tanto leggiadra, che io non penso che e' si possa far meglio; vedendosi nel viso della Nostra Donna una divinità e nell' attitudine una modestia, che non è possibile migliorarla. Finse che ella a man giunte adori il Figliuolo che le siede in su le gambe, facendo carezze a San Giovanni piccolo fanciullo, il quale lo adora insieme con Santa Elisabetta e Giuseppo... » Il est inutile d'insister sur ce que cette description a d'inexact et de peu conforme à l'esprit du tableau. Ce qu'il faut retenir, c'est le témoignage d'admiration du peintre historien. (V. Vasari, t. VIII, p. 30.) — On a fait de cette Sainte Famille, dans l'école même de Raphaël, de nombreuses répétitions. M. Passavant en mentionne une douzaine (t. II, p. 123). On en pourrait citer davantage. On en trouve plusieurs en Italie, plusieurs aussi en Angleterre et en Allemagne, une en Espagne, une autre en Russie, etc.

1. Le portrait de Bindo Altoviti est à la pinacothèque de Munich.

cuter lui-même qu'un petit nombre des projets qu'il avait conçus. Il livrait ses dessins à ses élèves, qui en faisaient des tableaux, et cette substitution de main n'était pas sans produire dans la pensée de graves altérations. Le plus souvent, il est vrai, Raphaël ne restait pas complétement étranger à l'exécution de son œuvre. Le tableau devant porter son nom, il n'abandonnait pas sans examen sa renommée aux hasards d'une interprétation secondaire. Il revenait donc sur le travail de ses disciples, donnant à chaque figure l'accent particulier qui leur convenait. Mais quelquefois le temps lui manquait, et le tableau sortait de l'école avec une infériorité relative, compromettante même pour la réputation du maître. Ajoutons que, dans un grand nombre de cas, ces dernières touches, ces suprêmes caresses de pinceau, délicates, légères, fragiles, ont disparu sous les lavages et sous les restaurations. Dès lors, ce qui était réellement pour les contemporains l'âme de Raphaël, s'est envolé, nous laissant en tête-à-tête immédiat et exclusif avec l'élève. Telle va être notre situation en présence de la plupart des Saintes Familles qui nous restent à étudier. C'est à travers d'épais brouillards, souvent même au milieu d'une obscurité presque complète, qu'il nous faudra tâcher de retrouver la pensée de Raphaël, et, lorsque nous en aurons saisi çà et là quelques étincelles, nous efforcer de voir, à leur lumière, l'ensemble même de l'œuvre. Tâche difficile, dangereuse, où la vérité et l'erreur sont à chaque instant confondues, superpo-

sées, quelquefois impossibles à démêler l'une de l'autre Heureux quand, pour nous guider, nous aurons quelques dessins originaux qui nous permettront de suivre la pensée du maître.

Bindo Altoviti demandait à Raphaël une Sainte Famille, pour la donner à la ville de Florence. Le moyen le plus clair de marquer cette destination était d'introduire dans le tableau le patron de la cité toscane, S[t] Jean-Baptiste, et de lui attribuer une importance qui ne permît aucun doute. Mais comment, dans une Sainte Famille, donner, même au point de vue pittoresque, le pas à S[t] Jean sur Jésus? On ne le pouvait qu'en faussant l'histoire, et c'est ce qu'a fait Raphaël en plaçant le précurseur, âgé déjà de huit à dix ans, dans une scène familière où l'enfant Jésus est encore dans les bras de sa Mère... La Vierge présente le Sauveur à S[te] Élisabeth assise devant elle. S[te] Marie-Madeleine, par un pieux anachronisme aussi, se penche avec effusion vers Jésus; tandis que S[t] Jean-Baptiste, assis sur le premier plan et comme en dehors de la Sainte Famille proprement dite, montre le Verbe au spectateur et lui enseigne le Fils de Dieu fait homme. Au fond de la chambre où sont réunis ces cinq personnages, on aperçoit à gauche un grand rideau, et à droite une fenêtre à châssis (*impannata*), qui a donné son nom à cette Sainte Famille[1].

1. *Così per campo vi è un casamento, dove egli ha finto una finestra impannata che fa lume alla stanza, dove le figure son dentro.* Vasari, t. VIII, p. 33.

La Vierge est debout, la tête inclinée vers l'enfant Jésus. Son maintien est grave, digne, austère. Le manteau bleu tombe du sommet de la tête sur les épaules, enveloppe les bras et ne découvre que la main gauche, sur laquelle se pose le pied gauche du Sauveur. La tête, vue de trois-quarts à gauche, est régulière, mais trop immobile. Il est visible qu'on a sous les yeux la pensée de Raphaël transcrite par une main étrangère. Les cheveux, très-simplement arrangés en bandeaux, se relèvent au-dessus de l'oreille. Le front est limpide. Les yeux demeurent profondément attentifs aux mouvements de Jésus; ils sont pour le monde comme si le monde n'existait pas; devant eux il n'y a place que pour Dieu. La bouche et l'ensemble de la physionomie sont d'une rectitude un peu froide. Le cou est trop fort pour la tête, il est en outre un peu long. Toute cette figure est belle, mais sans animation. La conception en est noble et grandiose, mais l'émotion créatrice est absente; l'esprit du maître, sans s'être retiré complétement, semble s'être éloigné. Pas assez cependant pour que, dans la Mère du Verbe, on ne reconnaisse encore le type de pureté qui est le cachet, la signature la plus authentique de Raphaël. La Vierge, qui est la chasteté par excellence, assure et consacre la chasteté de ce tableau. Ainsi dans les Saintes Familles, type de toute famille chrétienne, se trouve sans cesse réalisé le rêve du poëte : *Casta pudicitiam servat domus.*

L'enfant Jésus de la Sainte Famille *dell' Impannata*

est, plus que la Vierge, personnel au Sanzio. C'est sans doute de Raphaël lui-même qu'il a reçu cette vie et cette animation surnaturelles. Jésus, dès sa naissance, se prend à aimer les âmes et leur transmet cet amour, qui est le fond même du christianisme. Voilà le sens de la figure du Sauveur dans le tableau qui nous occupe. « Aucun chrétien véritable, aucun chrétien vivant, ne peut être sans une parcelle de cet amour qui circule dans nos veines, comme le sang même du Christ[1]. » Le Verbe se partage ici entre les trois saintes femmes. Sur le point de se laisser aller aux bras d'Élisabeth, il se suspend encore au cou de la Vierge et tourne la tête avec effusion du côté de Marie-Madeleine. Son corps est vu de trois quarts à droite, du côté de sa Mère, dans la main de laquelle son pied gauche pose encore, tandis que son pied droit, tendu en arrière, s'appuie déjà sur le genou d'Élisabeth. Sa tête, légèrement inclinée en arrière sur son épaule droite, est vue presque de face. Trois foyers de lumière émergent des cheveux abondants qui la couronnent. Le front rayonne de bonheur, les yeux sont brillants d'allégresse, la bouche ouverte fait entendre des cris joyeux. C'est que le Fils de Dieu voit pour la première fois, dans Marie-Madeleine, le monde des pécheurs venir à lui. Avant que sa langue se puisse délier, ses traits, pleins de chaleur, parlent déjà à la sœur de Lazare et lui disent ce que plus tard le Christ dira à

1. Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine,* p. 41.

ses apôtres : « Je vous ai appelés mes amis. *Vos autem dixi amicos.* » Au contact de la main de Marie-Madeleine, le corps de l'Enfant tressaille et ses traits s'épanouissent. Déjà Jésus régénère par la grâce les âmes que plus tard il rachètera de son sang.

Ste Élisabeth, assise sur un banc en face de la Vierge, se penche vers le Sauveur qu'elle veut prendre dans ses bras. De sa main droite elle s'empare de la jambe que la Vierge retient encore, et de sa main gauche elle s'apprête à saisir le corps même de l'Enfant. Sa tête, opposée à celle de Marie, est vue de profil à droite. L'œil est radieux, la bouche sourit avec ravissement ; toutes les rides s'épanouissent, la vieillesse du corps disparaît pour ne plus laisser de place qu'à l'ivresse de l'âme remplie de Dieu. Les linges blancs qui enveloppent les cheveux, le front, les épaules et le dos, apportent à cette figure comme une sensation de lumineuse fraîcheur. La robe forme ensuite une draperie tempérée de ton, sobre de mouvements, à travers laquelle on sent, avec une remarquable netteté, le dessin du corps et des membres [1]. Cette Ste Élisabeth n'est pas sans analogie avec la vieille Sibylle de Cumes dans la fresque de Santa-Maria-della-Pace. Raphaël, dans ces deux œuvres, est sous l'influence des mêmes impressions. L'antiquité lui donne à profusion ses enseignements, mais sans lui faire oublier qu'il est l'homme de la Renaissance.

1. La figure de Ste Élisabeth se trouve, ainsi que la figure de la Vierge, coupée à mi-jambes.

Nulle part l'alliance et l'harmonie de principes contraires en apparence ne se fait mieux sentir. Dans les Saintes Familles en général et dans la Sainte Famille *dell' Impannata* en particulier, la mère de S[t] Jean forme avec la Mère de Jésus une opposition doublement heureuse. Au point de vue pittoresque, cette opposition apporte de la variété dans les lignes et dans les physionomies ; elle rapproche de la jeunesse idéale la vieillesse dans ce qu'elle a de réel, mais aussi dans ce qu'elle offre de vénérable et de presque éternel. Au point de vue religieux, elle met en regard deux civilisations, dont l'une, transitoire, a préparé l'autre qui ne doit pas finir. La Vierge est immuable et confine à la divinité ; ses émotions sont tout intérieures, et ne se trahissent jamais à la surface que pour ennoblir par le sentiment de la tristesse l'émotion de la grâce. S[te] Élisabeth est soumise aux conditions ordinaires de la vie ; ce qu'elle ressent des joies ou des douleurs humaines se montre avec une expansion et par des traits extérieurs qui accusent la commune origine des enfants d'Adam. De là le contraste si admirablement exprimé par Raphaël dans tous les tableaux où il peint ensemble Élisabeth et Marie.

Les Saintes Familles de Raphaël rendent pour ainsi dire palpable cette bonté suprême par laquelle un Dieu créé à notre image se fait petit enfant pour se mieux livrer aux regards, à l'affection, et même aux caresses des hommes. C'est surtout en Marie-Madeleine que se personnifie cette attraction de Jésus pour

tout ce qui souffre et qui aime. Et voilà que Raphaël nous montre la pécheresse de Béthanie, avant son apparition dans les saintes lettres, admise dans l'intimité de la Sainte Famille et tendrement attachée à Celui qui en devait faire « la plus illustre entre les femmes, une seule exceptée. » Debout derrière Élisabeth, la sœur de Marthe et de Lazare se penche vers Jésus et touche avec l'index de la main gauche le corps de l'Enfant. Elle reconnaît dans cet Enfant le Fils de Dieu venu pour sauver les hommes, et une intuition prophétique lui révèle la parole d'amour qui sera en même temps la parole de salut. Tout est vibrant d'émotion dans cette figure, qui cependant jouit déjà d'une paix profonde. Les traits du visage, l'attitude du corps [1], le mouvement des membres, la main qui s'approche du Sauveur aussi bien que la main qui s'appuie sur l'épaule d'Élisabeth, marquent le saint tremblement de l'âme qui vient à Dieu, mais qui se donne avec confiance et avec sécurité. La tête est vue de profil à droite. La chevelure abondante, qui doit se répandre un jour sur les pieds du Sauveur, ondoie sur le front, où la retiennent encore des bandelettes profanes, s'enlaçant avec complaisance le long des joues et jusque sur le cou, découvrant l'oreille et se rejoignant sous le menton. Cette coiffure pittoresque, mondaine, même un peu cherchée, rappelle

1. Un grand manteau enveloppe ce qu'on voit du corps de Ste Marie-Madeleine.

les attaches matérielles qui enchaînaient Marie-Madeleine avant que le Christ ne l'en eût déliée. Mais que de chasteté dans cette indication! Le regard, voilé par l'extase, plonge avec ravissement dans les yeux de Jésus. On comprend que les plus touchants miracles de la pénitence et de l'amitié se soient accomplis dans cette femme. « Beaucoup de péchés lui sont remis, parce qu'elle a beaucoup aimé [1]. » Sa bouche est muette. « Tout le mystère est dans son cœur, et son silence, qui est un acte de foi et d'humilité, est aussi le dernier effort d'une âme qui surabonde et ne peut rien de plus [2]...» Ainsi comprise et introduite au sein de la Sainte Famille, la sœur de Lazare est l'image de l'humanité qui, un moment détournée, revient à la pureté en présence de la Vierge qui est la pureté même et de Jésus qui est la source de toute pureté.

Voilà ce que prêche le précurseur, qui est ici détaché du groupe divin, et de huit à neuf ans plus âgé que Jésus. Il est assis sur une peau de léopard, à la droite du tableau, et apparaît tel qu'Isaïe l'avait annoncé : « Sa voix prépare le chemin du Seigneur [3]...» L'esprit de prophétie se renouvelle en lui, et se fait entendre après cinq cents ans de silence. Son corps est vu de profil à gauche, et sa tête, tournée vers le spectateur, le regarde en face avec animation. Il annonce le Sauveur des âmes, et, tenant de la main droite une

1. Luc, VII, 47.
2. Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine*.
3. Isaïe, XL, 3.

croix de roseau, il fait voir de la main gauche comment Jésus relève, en Marie-Madeleine, les consciences humiliées. C'est ce qu'Isaïe appelle « combler les vallées. » Malheureusement l'exécution ne répond pas à la pensée de Raphaël. L'élève a fait de son mieux pour saisir la pensée du maître, mais l'effort est trop apparent pour que l'idée même n'en soit point affectée. La tête, qui devrait être inspirée, n'est réellement qu'étonnée : les yeux, brillants et fixes, sont cherchés, mais sans être trouvés ; la bouche est trop riante pour avoir une grande autorité. Assurément il faut que le fils d'Élisabeth soit heureux à la vue de Jésus ; mais ce n'est pas la joie des sens qui le doit posséder, c'est l'ivresse de l'âme. Cette figure se rapproche, par certains aspects, du S[t] Jean de la Tribune, mais elle lui est de beaucoup inférieure[1].

Un très-beau dessin, conservé dans la collection royale d'Angleterre, donne, pour la Vierge et pour S[te] Élisabeth, des renseignements précis de la main de Raphaël[2]. La physionomie de la Vierge est pleine à la fois de douceur et de dignité. L'enfant Jésus et Marie-Madeleine ne sont qu'indiqués ; le précurseur manque complétement dans ce dessin. On en a conclu que cette dernière figure, plus faible d'exécution que toutes les autres, avait été mise après coup, et que le

1. Le S[t] Jean de la Sainte Famille à la Perle appuie son pied gauche sur un banc de bois placé devant lui ; sa jambe et son pied droits disparaissent derrière ce banc.

2. Ce dessin est lavé et rehaussé de blancs.

Sanzio ne l'avait même point dessinée. Cela ne saurait être. Tout se tient dans les compositions de Raphaël; rien ne peut en être distrait ou ajouté, sans que l'équilibre général soit rompu. Si, dans la Sainte Famille *dell' Impannata* on enlève le St Jean, on a aussitôt un vide, qu'il devient urgent de combler et qui ne peut avoir été laissé à dessein par Raphaël. Cette figure, au contraire, est admirablement conçue pour la place qu'elle occupe ; ses lignes font partie de l'harmonie générale ; elles sont nécessaires et ne sauraient être autrement disposées. Ainsi l'idée de ce tableau appartient tout entière et dans toutes ses parties à Raphaël. Si la Vierge trahit, par un peu de froideur et d'impassibilité, une main étrangère; si la Ste Élisabeth, malgré de grandes qualités de style, est un peu cherchée ; si Marie-Madeleine accuse également, sous une remarquable beauté [1], une certaine mollesse et quelque indécision ; si les draperies n'ont pas la souplesse et la vie qu'on leur voit dans le dessin; si surtout le précurseur témoigne d'une véritable défaillance ; toutes ces faiblesses ne sont que dans l'exécution et ne sont pas telles en définitive qu'elles enlèvent à la pensée du maître sa simplicité, sa grandeur et sa véritable originalité. L'enfant Jésus, d'ailleurs, peint sans doute par Raphaël lui-même, suffirait à lui seul pour marquer la valeur d'une pareille œuvre. « Le Fils de Notre-Dame, dit Vasari, affecte

1. *È bellissima anch'ella.* Vasari, t. VIII, p. 33.

une telle beauté dans la nudité de son corps et dans les traits de sa face, que son rire fait vibrer d'une sainte joie l'âme qui le regarde[1]... » Retenons donc cette Sainte Famille comme appartenant encore à Raphaël, et comme marquant en même temps d'une manière irrécusable ce qu'il y a dans cette pensée souveraine d'inaccessible aux talents secondaires[2].

LA SAINTE FAMILLE A LA PERLE

(Au musée de Madrid).

Vers l'année 1514 la Sainte Famille *dell' Impannata* nous retenait encore sous le charme direct de Raphaël. Déjà, il est vrai, nous avions à déplorer que le Sanzio ne fût pas demeuré seul vis-à-vis de

1. *Il Figliuolo di Nostra Donna è di tanta bellezza nell'ignudo e nelle fattezze del volto, che nel suo ridere rallegra chiunque lo guarda.* Vasari, t. VIII, p. 33.

2. C'est Jules Romain probablement qui a peint en grande partie cette Sainte Famille. Au temps de Vasari, elle appartenait au duc Côme de Médicis, et se trouvait sur l'autel de la chapelle attenant aux chambres nouvellement peintes par l'auteur de la *Vie des peintres*. « ... *Il qual quadro è oggi nel palazzo del duca Cosimo nella cappella delle stanze nuove da me fatte e dipinte, e serve per tavola dell'altare...* » (Vasari, t. VIII, p. 33.) Il vint en France à la suite de la campagne d'Italie, et fut exposé au Luxem-

son œuvre et qu'il en eût presque entièrement confié l'exécution à l'un de ses disciples ; mais nos regrets étaient tempérés par la présence même du maître, et par ce que l'on sentait encore de respectueux et d'ému dans le pinceau de l'élève. Il n'en est plus de même quelques années après. Raphaël voit alors autour de lui se multiplier à tel point les travaux, que, à de rares exceptions près, il ne peut plus leur accorder qu'une simple surveillance. Ses élèves, d'un autre côté, enhardis par le succès et braves quelquefois jusqu'à la témérité, abordent désormais sans hésitation les traductions qui leur sont confiées. Ils n'ont plus la même réserve, la même crainte salutaire devant un dessin du maître, et, sans perdre le respect, ils prennent en eux-mêmes un excès de confiance. C'est ce que montre la Sainte Famille à la Perle... Comment assigner une date à ce tableau? Il est certain que, après 1514, il y a comme une lacune dans la série des Saintes Familles de Raphaël. Il se passe alors plusieurs années sans que cet adorable sujet fournisse une œuvre qui appartienne plus ou moins directement au Sanzio. C'est donc aux dernières années de la vie du maître, de 1517 à 1520, qu'il convient de rapporter les tableaux de Saintes Familles qui nous restent à étudier.

On pense que la Sainte Famille actuellement au

bourg. En 1815, il retourna à Florence et fut placé au palais Pitti. M. Ingres a fait un très-beau dessin, dans lequel il a interprété avec une intelligence supérieure les grandes qualités de cette peinture. C'est ce dessin qui a servi à M. Lorichon pour sa gravure.

musée de Madrid fut peinte pour le jeune duc Frédéric II Gonzague. Le plus ancien document que l'on ait sur cette peinture se trouve dans une lettre datée du 28 octobre 1531, tirée des archives secrètes de Mantoue [1]. Charles Ier roi d'Angleterre ayant acquis, dans la première moitié du XVIIe siècle, les collections des ducs de Mantoue, la Sainte Famille de Raphaël fut transportée à Londres. Puis, lorsque en 1649 un arrêt du conseil d'État eût ordonné la vente des objets d'art qui avaient appartenu à l'infortuné roi, l'ambassadeur d'Espagne, don Alonzo de Cardeñas, acheta ce tableau moyennant 2,000 livres sterling (50,000 fr.) pour le compte de Philippe IV. Cette Sainte Famille vint alors à Madrid, et l'on raconte que le roi l'ayant vue, fut saisi d'admiration et s'écria : « Voilà ma perle ! » Les courtisans répétèrent à l'envi le mot tombé de la bouche du roi, la foule prit ce mot comme un oracle et dès lors le nom de

1. Pungileoni a publié pour la première fois ce document, dont voici le texte : « Ippolito Calandra al duca Federico Gonzaga a Casale Monferrato. — Nella camera dell' arma si mette quel quadro che fece Ms. Julio, ed il quadro di papa Leone, ed il quadro di V. Exza che fece Ms. Tiziano ed anco quello che fece Rafaelo da Urbino a Roma a V. Exza e quello quadro che sa V. Exza che li donò uno Venetiano a V. Exza di quella Donna con quello puttino che ha molto lodato Ms. Julio ed anco se li mette un bellissimo quadro di un S. Hieronimo fatto in Fiandra a olio che già comprò V. Exza... Nel camerino dove allogiava la Illma Duchessa quello quadro che fece il Mantegna di quello Cristo in scurto e quello S. Hieronimo di Ms. Tiziano, e quello che fece Ms. Julio di S. Catterina, quali tutti faranno bello adornamento in detta camera... »

Perle fut donné à ce tableau. Telle est la version généralement admise. Mais il faut l'attribuer à la légende et non pas à l'histoire. Il est difficile, en effet, de comprendre l'exclamation de Philippe IV devant le tableau qui va nous occuper, quand on considère que, avec ce tableau, arrivaient de Londres à Madrid les plus rares chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. D'un autre côté, si l'on regarde sur le terrain du premier plan, aux pieds de l'enfant Jésus, on voit une huître, et dans cette huître une perle. Pourquoi dès lors ne serait-ce pas ce simple accessoire qui aurait donné son nom au tableau? Le nom, il est vrai, ne fait rien à la chose. Cependant ce nom de Perle, avec la signification qu'on lui donne presque toujours, est une cause d'égarement, en ce qu'il pousse à prendre pour le chef-d'œuvre de Raphaël une peinture presque tout entière de seconde main, et dont les beautés, sans être assurément indifférentes, sont loin d'être absolues.

L'enfant Jésus étend joyeusement les bras vers les fruits que lui offre le petit S[t] Jean. La Vierge et S[te] Élisabeth contemplent avec gravité cette scène enfantine, et recueillent leur âme comme en présence d'une chose divine. Au fond paraît S[t] Joseph, attentif et toujours silencieux... Voyons si la simplicité de la forme répond de tout point à la simplicité de l'idée.

La Vierge est l'axe et le lien de cette composition; Jésus en est l'âme. Marie est assise au milieu

du tableau, le corps tourné de trois quarts à droite vers S[te] Élisabeth, et la tête légèrement inclinée en sens inverse du côté de S[t] Jean. La main droite retient le Sauveur qui de son berceau veut s'élancer vers S[t] Jean-Baptiste, tandis que la main gauche s'appuie sur l'épaule de S[te] Élisabeth. De cette façon, le bras droit suit une ligne quasi verticale, et le bras gauche une ligne presque horizontale. En vertu d'une loi savante d'équilibre pittoresque, le mouvement des jambes répond au mouvement des bras par un écart presque semblable, mais en sens inverse; la jambe droite, ramenée en arrière, ne touche à terre que par l'extrémité du pied; la jambe gauche, au contraire, est posée verticalement et d'aplomb sur le sol. Cette combinaison de lignes est charmante, mais elle sent l'école et manque de simplicité. L'ajustement, sans être compliqué, a quelque chose aussi de cherché qu'on ne rencontre pas dans les œuvres de jet et d'inspiration. La robe est rouge, avec des lumières qui la font paraître de couleur changeante; franche de ton sur le bas de la jambe gauche, elle devient presque blanche sur l'épaule droite. Les plis, en outre, sont chiffonnés; on les dirait froissés par une main profane. Le manteau bleu, qui tombe des épaules sur le milieu du corps, est lourd et comme accablant pour la jambe droite et pour le genou gauche qu'il enveloppe. Et puis que vient faire cette étoffe transparente jetée sur l'épaule et sur le bras droits, indécise de couleur et de

destination, oscillant entre le rouge de la robe et le bleu du manteau, passant tour à tour de l'orange dans les parties claires au bleu pâle dans les parties ombrées? A quoi bon charger d'inutiles accessoires une figure qui doit être simple avant tout, simple par elle-même et simple par tout ce qui la touche? La tête aussi est trop mondaine pour conserver toute son expression religieuse[1]. Le voile s'arrange avec trop de soin à travers les enchevêtrements d'une coiffure où la recherche est voisine de la coquetterie. Pourquoi ces bandeaux si savamment ondés, et pourquoi cet enroulement de nattes superposées? Une telle parure est trop lourde au front de la Vierge; il faut plus de sobriété. Les traits, sans jeunesse, sont d'une coloration sans fraîcheur: ils sont beaux, ils sont purs; mais ne reflètent pas, dans leur rectitude trop impassible, cette virginité si touchante que respirent les peintures exécutées par la main du maître. Les ombres, qui ont poussé au noir, ajoutent encore à la froideur de la physionomie. Les yeux, baissés et regardant le précurseur, sont mornes, sans tendresse, sans bonheur et sans larmes; ils sont d'ailleurs plongés maintenant dans une obscurité presque complète, et ce n'est que de très-près qu'on en peut saisir la lumière. La bouche n'a rien non plus de ces accents divins qui nous charmaient naguère dans les Vierges de Raphaël.

1. La couleur des cheveux est d'un blond tirant au gris qui ne semble pas appartenir au pinceau de Raphaël.

Tout n'est pas mort au cœur de cette femme, mais on dirait que tout y meurt. La santé, la rondeur des joues semblent n'avoir jamais souffert des atteintes de l'âme. Non, ce n'est plus la Mère du Verbe; ce n'est plus là cette bonté, cette humilité infinies, sans lesquelles la Vierge n'est pas[1]. Jules Romain, qui sans doute a peint cette figure, n'a pas su en faire jaillir la flamme intérieure. Il n'a rien vu qu'à la surface. La ligne est ravissante, soit; mais l'esprit est absent. Ainsi, du vivant de Raphaël, on voit déjà la matière qui envahit l'école et qui en obscurcit le génie. Fuyons, comme on fuit l'ivresse, cette glorification de la chair. « Dès que le vin commence à briller et à pétiller dans la coupe, il nous trompe en flattant nos sens; mais à la fin il nous mordra comme une couleuvre, et son poison se portera jusqu'à notre cœur[2]. »

L'enfant Jésus manifeste, dans son maintien, la même recherche, on pourrait presque dire la même

1. Un dessin de grandeur naturelle, exécuté à la pierre noire et conservé au musée de Lille, montre la tête de cette Vierge. — Un autre dessin semblable fut longtemps connu en Hollande sous le nom de Madonna del Marchesato, et il a été gravé par Picart, pour les *Impostures innocentes*. Il appartint au bourgmestre de Leyde, conseiller Joh. van der Mark, qui l'avait acheté 125 florins en 1777. En 1800, C. Ploos van Amstel l'acquit au prix de 160 florins. Puis il passa par les collections Udenbrock, Smetten, M. C. Moyet, et de là alla en Angleterre. (V. Passavant, t. II, p. 252.)

2. Prov., XXIII, 31-32.

exagération du beau qui arrive au joli. Du pied gauche il foule un oreiller posé sur son berceau [1], et de la jambe droite il cherche à monter sur le genou [2] de Marie. Ce mouvement provoque un écart, conforme sans doute aux indications de la nature, mais qui nuit à la dignité dont le Fils de Dieu doit offrir le type par excellence. Les deux bras sont tendus en avant, et les mains vont prendre les fruits qu'apporte le petit St Jean; tandis que la tête, vue de trois quarts à gauche, se lève vers la Vierge et la regarde avec un enjouement voisin de l'espièglerie. Le dessin et le relief de cette figure sont admirables; le geste est spontané; les traits sont vifs, joyeux, spirituels. Mais Raphaël, dans ses *Bambini*, nous a habitués à demander plus que de la beauté sensible et plus que de l'esprit. Il nous a trop souvent fait voir le Verbe lui-même, c'est-à-dire l'âme de nos âmes, pour que l'absence de cette âme dans une Sainte Famille ne nous trouble pas profondément. Ces yeux provoquants et cette bouche malicieuse sont-ils bien, en effet, la bouche et les yeux de Jésus? Non. Cet enfant si bien frisé est aimable sans doute, mais il n'est pas divin; donc il n'est pas digne de Raphaël. La coloration des chairs n'a rien non plus de la coloration du maître. Les ombres sont épaisses, opaques, sans transparence; on les dirait faites au noir de fumée. Quant aux parties claires,

1. Les linges et le coussin blanc qui emplissent le berceau sont d'un joli ton, mais d'un dessin un peu maniéré.

2. Le genou droit.

elles n'ont ni la fraîcheur, ni la légèreté, qu'elles auraient eues sous la main de Raphaël [1].

Même absence de sentiment et de couleur pour le petit S[t] Jean, qui se tient plus loin encore que le Sauveur et la Vierge de l'idéal tant de fois entrevu déjà par Raphaël. Vêtu d'une peau d'agneau, dans le pan de laquelle il porte des fruits, il s'empresse vers Jésus; mais dans cet empressement il montre une insignifiance voisine de la nullité. Le mouvement en avant du corps, des bras et des jambes manque de noblesse et même de solidité. S[t] Jean présente de la main droite son offrande à Jésus, et de sa main gauche il la maintient dans sa nébride. La tête, vue de profil à droite, est noyée dans une ombre noire. Les traits sont sans beauté, sans élévation, sans animation, sans style. Raphaël, cela va sans dire, n'est pour rien dans l'exécution d'une semblable figure. Ce n'est pas là cette naïve et grande image qu'il s'est plu si souvent à représenter. Ce n'est pas là cet enfant de la prière, de qui l'ange avait dit à Élisabeth : « Il sera grand devant le Seigneur; il vous mettra dans la joie et dans le ravissement, et la multitude se réjouira en lui [2]... »

1. Le musée Wicar, à Lille, possède, outre le dessin déjà cité, une esquisse pour la Vierge et l'Enfant de cette Sainte Famille.

2. Luc, I, 14. — Le cabinet des estampes, à Berlin, conserve une étude à la sanguine pour ce petit S[t] Jean. — On trouve également à Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshire, une esquisse pour la Vierge et les deux enfants.

S[te] Élisabeth, agenouillée[1], appuie ses deux bras sur les genoux de Marie. Le bras droit seul est apparent et relevé de manière que la main fermée puisse servir d'appui au menton. Un manteau jaune enveloppe les épaules, cache en grande partie la robe verte ainsi que le bras gauche, et tombe jusque sur les jambes. La tête se présente de trois quarts à gauche et presque de face. Des cheveux quasi noirs s'échappent de la draperie blanche qui les couvre. La face, chargée de rides, est austère et digne. Les yeux sont abaissés sur le Sauveur, et tous les traits du visage sont graves, recueillis, solennels. C'est une belle figure, bien conforme aux indications du maître, et répondant parfaitement à l'idée qu'il s'était faite de la mère du précurseur[2]. Quant à l'exécution de cette S[te] Élisabeth, elle ne répond point à celle de la Vierge et des deux enfants; elle semble appartenir à un artiste moins fort, plus timide, mais aussi plus docile, plus esclave de la pensée du maître; elle n'indique pas la même hardiesse, la même sûreté de main, mais elle est plus émue et d'un sentiment plus voisin peut-être de celui de Raphaël. Tandis que, dans les trois premières figures, les extrémités dénotent une science consommée, tout à fait sûre d'elle-même, elles sont,

1. A la gauche de la Vierge et à la droite du spectateur.

2. Un dessin à la sanguine, qui a passé de la collection Wicar dans la collection d'Oxford, représente la tête de cette S[te] Élisabeth, mais avec de notables changements. C'est une étude intéressante, faite d'après nature.

dans la Ste Élisabeth, faibles et presque défectueuses : la main droite, la seule qui paraisse, est trop grosse; tandis qu'au contraire le pied gauche, le seul également qui se montre, est trop petit. D'un autre côté, la couleur est plus harmonieuse, plus éclatante que dans les autres parties du tableau. Sans doute la tête est trop sombre encore, et les ombres qui la couvrent menacent aussi de tout envahir; mais il y a dans les chairs une puissance de coloration qui domine cette obscurité, et qui rachète par de véritables lumières ces ténèbres apparentes. Or, ce qui n'est encore qu'une présomption quand on ne voit que la tête, devient presque de l'évidence quand on considère aussi les vêtements. Regardez la couleur verte si riche et si vive de la robe, le jaune si intense et si particulier du manteau, vous aurez peine à chasser le souvenir des peintres ferrarais, de Garofolo surtout. Donc, de la faiblesse relative du dessin et de la force également relative de la couleur dans la figure de Ste Élisabeth, on peut conclure que plusieurs des élèves de Raphaël, deux au moins, ont participé à l'exécution de cette peinture; et si l'on attribue à Jules Romain la Vierge, l'enfant Jésus et le petit St Jean, on peut sans invraisemblance donner la mère du précurseur à Benvenuto Tisi [1]. Ce ne sont là que des hypothèses; mais tout démontre que si la composition et l'ordonnance

1. Benvenuto Tisi avait été surnommé le Garofolo, à cause de l'œillet (*garofolo*) qu'il avait l'habitude d'introduire dans ses tableaux.

de cette Sainte Famille sont de Raphaël, l'exécution a été presque entièrement abandonnée aux soins de l'école.

Reste S[t] Joseph qui, rélégué tout au fond, paraît à peine au milieu de l'obscurité que le temps a produite dans cette partie du tableau. Le saint vieillard, appuyé sur un bâton, s'avance péniblement vers la gauche. On entrevoit, comme une lueur douteuse, l'ombre de ses traits et le bleu foncé de sa tunique. De loin, comme de près, il veille à la sécurité de la famille que Dieu lui a confiée. « Heureux de souffrir en la compagnie de cet enfant qui le tire de sa patrie et le force d'errer de ruine en ruine, il passe sa vie dans de continuelles appréhensions des maux qui lui sont préparés... S[t] Paul, dans l'épître aux Hébreux, nous enseigne que Dieu nous a bâti une cité. Aussi devons-nous avancer toujours, et ne nous arrêter jamais, aller et marcher toujours, sans avoir jamais de demeure fixe. C'est ainsi qu'a vécu le juste Joseph [1]. »

Les accessoires de la Sainte Famille à la Perle indiquent la préoccupation de l'antiquité, et, dans cette préoccupation, l'excès dont Raphaël, alors qu'il ne s'en rapporte qu'à lui-même, sait toujours se garder. Les premiers plans sont très-étudiés, chargés de plantes et de fleurs, avec l'huître à perle qui a valu sans doute à ce tableau le nom sous lequel il est connu. Des dé-

1. Bossuet, t. XVI, p. 135.

bris antiques se font voir dès le second plan. Un chapiteau corinthien est renversé à gauche et à moitié enseveli déjà. Plus loin, derrière un monticule, s'élève un monument envahi par la ruine. Une colonne d'ordre dorique et un pan de muraille commandent l'entrée de voûtes sombres et abandonnées. C'est là que se tient St Joseph. Du côté opposé[1] la nature reprend ses droits, la vie succède à la mort et la lumière à l'obscurité : non pas, il est vrai, cette lumière naturelle, claire, limpide, radieuse, qui éclaire les tableaux peints de la main du maître; mais une lumière factice, douteuse, cherchée, dramatique, émanant d'un ciel sombre d'où sortent des rayons rouges, semblables à des traits de feu. Une cité, fertile en monuments et en ruines, s'étage sur les rives accidentées d'une rivière. Une rampe conduit à un pont, qui réunit entre elles les deux parties de la ville, entourées de remparts rappelant les murs de Rome. Les palais de la Renaissance s'élèvent au milieu des colonnades antiques et des thermes à demi écroulés. Puis les montagnes succèdent aux collines. Mais tout cela, au lieu d'être éblouissant de clarté, disparaît et s'efface maintenant dans l'obscurité[2]...

1. A droite.

2. La Sainte Famille *della Gatta,* qui se voit au musée de Naples, est une répétition de la Perle, avec un changement complet dans les accessoires. La disposition du groupe principal est la même. Mais le fond représente un intérieur d'appartement, et un chat (*una gatta*) est accroupi aux pieds de Ste Élisabeth. Vasari attribue

Rappelons-nous les tableaux vraiment peints par Raphaël; reportons-nous en pensée vers les mirages enchantés de la Sainte Famille Canigiani, de la Sainte Famille de Madrid, surtout de la Vierge au Diadème, et nous mesurerons d'un seul coup la distance qui sépare du maître les plus habiles de ses élèves.

Tel est ce tableau célèbre, cette Perle, qu'une admiration banale a placé trop haut dans la hiérarchie des chefs-d'œuvre. La composition, l'idée de cette peinture sont de Raphaël, cela est incontestable. Il y a, dans l'agencement du groupe principal, une harmonie générale qui trahit une origine supérieure. Mais si Raphaël a conçu ce tableau, le peu de part qu'il a eu à l'exécution est devenu presque insaisissable par suite

tour à tour ce tableau à Jules Romain et à Girolamo da Carpi. Il dit, dans sa *Vie de Jules Romain*, que ce maître, dans le temps qu'il achevait, avec François Penni, le Couronnement de la Vierge pour le couvent de Monte-Luce, peignit une Sainte Famille dans laquelle se trouvait un chat qui semblait vivant et qui donna son nom au tableau. Puis, dans la *Vie de Girolamo da Carpi*, Vasari écrit : « *Vi ha messo oltre di questo alcuni quadri, che certo son rari, come quello della Madonna, dove è la gatta, che già fece Raffaello da Urbino.* » Vasari se contredit donc, ou confond. Il est certain que cette répétition de la Perle fut faite par Jules Romain pour être placée derrière le maître-autel de l'église d'Aracœli, à Rome. Au XVII[e] siècle, ce tableau changea de destination, devint la propriété des Farnèse, et de Parme alla à Naples. (V. le catalogue des *Cento quadri per alfabeto, che si conservano nella Galleria Farnese*. Parma, 1725). — L'Académie des beaux-arts, à Florence, possède une esquisse assez faible à la sépia de la Sainte Famille *della Gatta*.

des retouches et des restaurations. Nous sommes loin de trouver, avec Éméric David, qu'il y a là « tous les genres de perfection propres au sujet, » et que « l'expression et la couleur offrent, dans toutes les parties, un mérite à peu près accompli. » Nous voyons, au contraire, de grandes lacunes, des défaillances graves, et si nous reconnaissons encore l'esprit de Raphaël, il nous apparaît comme à travers un voile qui sans la cacher tout à fait, en obscurcit le rayonnement.

LA PETITE SAINTE FAMILLE DU LOUVRE

(Au musée du Louvre, à Paris).

La petite Sainte Famille du Louvre va montrer encore Raphaël à travers l'interprétation de l'école. Ce tableau fut peint en 1517 on 1518[1], au moment où Raphaël poursuivait d'importants travaux pour le roi François Ier. Félibien dit en effet, en parlant de cette Sainte Famille : « Le tableau a été longtemps dans la maison de Boissy, où il avait été laissé par Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, à qui Léon X donna le chapeau de cardinal en 1515, et qu'il envoya légat en France, en 1519. On dit que ce fut un pré-

1. Et non en 1511, comme l'a dit Florent-Lecomte.

sent que lui fit Raphaël, en reconnaissance des bons offices qu'il lui avait rendus auprès du roi François I[er]. Quoi qu'il en soit, ce cardinal le gardait précieusement, et Raphaël lui-même avait pris soin qu'il fût bien conservé ; car il est couvert d'un petit volet de bois peint et orné d'une manière aussi agréable que savante[1]. » Cette petite Sainte Famille fut possédée ensuite par le duc de Rouanez, et Louis XIV l'acquit de M. de Loménie de Brienne. Elle fut alors placée à Versailles[2]. Elle est maintenant au musée du Louvre, où elle se trouve encore sur son ancien panneau et dans un bon état de conservation[3].

Les quatre personnages qui composent cette Sainte Famille sont adossés à une ruine, peut-être à un tombeau. La vie commence ainsi à l'ombre de la mort. Le petit S[t] Jean s'abandonne de cœur et d'âme aux caresses de Jésus. La Vierge, assise entre les deux enfants, sert de témoin à la nouvelle alliance entre Dieu et l'homme. S[te] Élisabeth établit la relation religieuse qui rattache à la rédemption le monde antérieur à Jésus. S[t] Joseph ne paraît pas. Ce tableau, dans lequel les figures n'excèdent pas $0^m,32$, ne mesure

1. Félibien, *Entretiens*, t. II, p. 335.

2. Florent-Lecomte, *Cabinet des singularités*, Paris, 1699, t. II, p. 54.

3. Quant au volet, il est également au musée du Louvre, mais il ne tient plus au tableau. Il figure, dans le catalogue de M. Villot, sous le n° 387. C'est un panneau de même grandeur que le tableau ($0^m,38$ sur $0^m,35$), sur lequel une allégorie de l'Abondance est peinte en grisaille.

pas plus de $0^m,38$ de haut sur $0^m,35$ de large. C'est pour ainsi dire une miniature. Mais ce tout petit espace s'agrandit presque à l'infini. On y respire avec plénitude le souffle bienfaisant de l'amour et de la vérité.

La Vierge est assise, protégeant de son bras gauche l'enfant Jésus et entourant de son bras droit le petit St Jean. On ne voit que la main gauche, appuyée sur le corps du Sauveur. La main droite et une partie du bras droit disparaissent derrière le précurseur ; le geste de ce bras et de cette main est seulement indiqué par le mouvement général de toute la figure. Les jambes sont ramenées l'une sur l'autre[1], et tandis qu'elles se portent vers la gauche, le corps, par un mouvement en arrière des épaules et de la poitrine, incline vers la droite. La tête, vue de trois quarts à gauche, se penche doucement du côté de St Jean. Elle est un peu forte ; et la coloration, trop animée, trop lourde même, manque de cette délicatesse dont Raphaël seul savait marquer ses ouvrages. Mais le sentiment qui anime les traits de la Vierge est touchant, et nous place presque directement sous les enchantements du maître. Le front et la structure du crâne ont un extrême développement. La bouche essaye de sourire ; mais les yeux, bons et aimants, se voilent malgré eux et sont prêts à pleurer. La note triste, religieuse, vraiment poétique en pareille matière, eût été plus accentuée sans doute par Raphaël lui-même ; mais l'élève

1. La jambe droite sur la jambe gauche.

l'a trouvée aussi, et il nous la fait entendre. Le visage de Marie est très-harmonieusement encadré. La coiffure, bien qu'un peu recherchée, est d'un goût charmant : les cheveux blonds ondoient sans apprêt de chaque côté du front en bandeaux qui se relèvent au-dessus de l'oreille; ils dégagent ainsi complétement les joues, et laissent à la ligne du cou sa valeur et son élégance; une natte ceint ensuite la tête comme d'un diadème, et s'attache au-dessus du front par un nœud dans le goût de l'antique; c'est de cette natte et de ce nœud que part le voile transparent, qui tombe par derrière la tête, pour revenir ensuite sur les épaules et jusque sur la poitrine. Le vêtement se compose, comme toujours, d'une robe rouge et d'un manteau bleu. La robe est pourpre dans les ombres et d'un rose qui vire presque au blanc dans les parties claires; tandis que le manteau passe de l'azur le plus tendre aux tons les plus accentués de l'outremer Les draperies s'arrangent avec goût et simplicité. Elles sont savantes sans pédantisme, souples sans avoir rien de chiffonné, naturelles tout en conservant le style et la tenue qui leur conviennent. Elles ne laissent paraître qu'une partie du pied droit qui est nu et d'une remarquable petitesse. Une telle figure, malgré ses imperfections, est ravissante. Après avoir nommé Raphaël devant ce tableau, on pense généralement à Jules Romain. On pourrait, sans invraisemblance, hasarder d'autres noms encore. Mariette, par exemple, retrouvait là le pinceau de Garofolo, et plusieurs indications donnent

de la valeur à cette opinion[1]. Nous-même tout à l'heure, en présence de la Ste Élisabeth dans la Sainte Famille à la Perle, nous étions porté à nommer aussi Benvenuto Tisi. Or, plusieurs analogies de couleur et de dessin, notamment la forme et la petitesse exagérée des pieds dans ces deux peintures, ne rapprochent-elles pas le tableau du Louvre de la Ste Élisabeth du tableau de Madrid?... Quel que soit l'élève qui ait laissé son empreinte sur cette petite Ste Famille, il s'est surpassé. Il a travaillé en tout cas sous l'œil du maître, et il a été si intelligent dans sa docilité, qu'on est obligé de reconnaître dans cette peinture l'esprit et le sentiment de Raphaël.

L'enfant Jésus, debout sur son berceau, se penche et tend les bras par-dessus sa Mère pour attirer à lui de ses mains caressantes la tête du petit St Jean. C'est un petit *Bambino* tout nu, finement dessiné, grassement modelé, vif, presque joyeux, mais auquel manque cette expression de divinité qui caractérise les figures semblables vraiment peintes par Raphaël. La tête, vue de profil à gauche, est, comme dans la Perle, plutôt jolie que belle. On n'y voit pas assez ce quelque chose de supérieur et d'immatériel qui annonce dans le fils de Marie le Fils même de Dieu. La pose est simple, naturelle, nullement cherchée, sans aucune afféterie. Le poids du corps porte sur les deux jambes[2], qui

1. *Recueil d'estampes de Crozat*, t. I, pl. IX, nº 17.
2. Plus cependant sur la jambe droite que sur la jambe gauche.

posent sur la barcelonnette placée à gauche de la Vierge[1]. Cet Enfant, tout aussi voisin de la nature que l'Enfant de la Sainte Famille à la Perle, est plus conforme aux saines traditions du grand art.

S[t] Jean-Baptiste, agenouillé sur sa mère, s'incline vers Jésus en s'appuyant de ses deux mains sur le genou droit de la Vierge. Plus fort et plus robuste que son maître, le jeune précurseur témoigne cependant de son infériorité par son respect, par sa soumission, par sa reconnaissance. Il sent la douceur, il goûte la pureté des caresses divines, et il est pénétré de bonheur autant que d'humilité. Cette petite figure est, plus que celle de Jésus, dans la vérité morale du sujet. Infiniment moins haute dans la hiérarchie religieuse, elle était plus accessible à une interprétation secondaire ; aussi est-elle plus voisine de ce qu'elle devrait être si Raphaël lui-même l'avait peinte. La tête, vue de trois quarts à droite, est puissante et bien coiffée de boucles abondantes. Le regard est plein d'ardeur ; les traits sont naïvement accentués, et tout le visage rayonne de ravissement au contact de Jésus. L'attitude est expressive et charmante. Le corps, en partie couvert de la toison traditionnelle, est vigoureux ; c'est celui d'un jeune héros, destiné à combattre et à mourir après avoir triomphé. Il est impossible de ne pas admirer ce petit S[t] Jean.

1. A la droite du spectateur.

Ste Élisabeth enfin, agenouillée à la droite de la Vierge[1], tient dans ses bras le précurseur. Sa tête, vue de profil à droite, est coiffée d'une draperie blanche qui couvre complétement les cheveux, encadre les joues et passe sous le menton. Les traits sont calmes, recueillis, religieux, mais comme éteints par une coloration trop âpre et trop foncée. L'œil est presque plongé dans les ténèbres, et ce qui devrait être la vraie lumière, l'intelligence de cette figure, n'est plus maintenant qu'obscurité. Du reste, nous connaissons déjà cette physionomie vénérable et forte. Raphaël nous l'a plusieurs fois présentée. Il en a donné surtout une image inspirée dans la Visitation[2] et nous en montrera bientôt le type le plus achevé dans la grande Sainte famille[3]. On sait que la vieillesse qui enveloppe cette âme n'arrête rien des saintes ardeurs qui en émanent. Rappelons-nous et comparons avec ce que nous voyons ici, nous comprendrons aussitôt ce qui manque à Jules Romain, à Garofolo ou à tout autre parmi les élèves de Raphaël pour aborder de si nobles idées. Il importe de remarquer aussi, dans la petite Sainte Famille du Louvre, la manière exacte, minutieuse et même un peu sèche avec laquelle est traité l'ajustement de Ste Élisabeth. La robe est jaune, bien franche de ton dans les ombres et virant au blanc dans les parties claires; elle ne paraît

1. A la gauche du spectateur.
2. V. t. II, p. 78.
3. V. à la fin de ce chapitre.

que sur le bras droit et sur la poitrine. Un grand manteau d'un bleu tirant au gris est jeté sur le dos, noué à la taille, enveloppe toute la partie inférieure de la figure et traîne jusqu'à terre. Les plis de cette draperie sont comme cassés, mais très-rigoureusement dessinés, et si parfaitement justes que l'on n'y saurait rien changer. Il est visible que l'élève, en se faisant l'esclave de la volonté du maître, s'est trouvé gêné; sa main s'est raidie, elle est devenue presque inerte.

Quant au fond de paysage, il est très-librement peint. Le ciel est pur, bleu foncé au zénith et très-pâle au couchant. De vastes perspectives s'étendent de chaque côté d'un bouquet d'arbres qui s'élève comme pour abriter le groupe de la Sainte Famille. Ces arbres, aux teintes d'automne, sont d'un ton cru et sec, peu conforme aux habitudes de Raphaël. Les terrains rougeâtres du premier plan sont garnis d'herbes, de plantes et de fleurs. Puis vient une succession de prairies, coupées de collines et de bois, qui vont se succédant les unes aux autres, verdoyantes d'abord et bleuissant dans les lointains; une petite ville est assise au pied des hautes montagnes, fraîches dans leurs pentes et neigeuses à leur sommet. L'âme, qui prend une grande part à l'état de l'air et de la lumière, plonge avec ravissement dans ces horizons où le rêve se substitue si doucement à la réalité. La Sainte Famille divinise tout ce qui l'entoure : les fleurs, les arbres, l'air, le ciel, toutes les œuvres de Dieu

chantent à l'envi les louanges du Créateur. Probablement, sous la main de Raphaël, ce spectacle eût été plus aérien, plus poétique, plus merveilleux encore. Sans doute la couleur n'a pas assez de fluidité, elle n'est pas assez claire et limpide. Ce tableau cependant est encore un chef-d'œuvre. L'harmonie générale, malgré les défaillances qui viennent d'être signalées, est charmante, et si l'on est forcé de chercher un nom dans l'école du maître, ce nom s'arrête à la superficie, à la partie matérielle de l'œuvre ; tout ce qui pénètre plus avant appartient à Raphaël [1].

C'est maintenant le lieu d'étudier plusieurs tableaux de plus en plus douteux, dans lesquels la lumière morale décroît encore et s'obscurcit jusqu'à disparaître parfois d'une manière complète. Nous voudrions presque n'en point parler ; cela est impossible. Il serait

1. Mazarin avait acheté un tableau semblable du marquis de Fontenay-Mareuil, ambassadeur de France auprès d'Urbain VIII. Le marquis de Fontenay-Mareuil l'avait acquis à Rome, sur le conseil du chevalier del Pozzo, comme l'original même de Raphaël, d'après lequel Jules Romain aurait fait une copie qui serait, a-t-on dit, le tableau acheté par Louis XIV. Félibien se révolte avec raison contre cette opinion ; il regarde les deux tableaux comme ayant été peints par des élèves, sur un même dessin de Raphaël, et considère que celui du roi (celui du Louvre) a dû être retouché et fini par le maître : « Raphaël a dessiné ces deux tableaux et les a fait peindre par deux de ses élèves ; mais ayant eu plus d'inclination à finir celui qui est dans le cabinet du roi, il l'acheva entièrement et laissa l'autre imparfait. » On croit que l'exemplaire de Mazarin est maintenant à Londres, chez M. George Morant.

mauvais, d'un autre côté, de leur accorder la même attention qu'aux œuvres originales. Considérons-les donc comme les conséquences d'un affaiblissement dont nous avons vu le germe et dont nous avons signalé les causes. Regardons-les surtout afin de recueillir ce qu'ils peuvent offrir de renseignements utiles. La vérité, pour être noyée dans l'erreur, n'en est pas moins la vérité, et sous ces interprétations secondaires, nous trouverons encore quelques traits de pure beauté. Raphaël, au milieu des travaux qui le surchargeaient, dessinait toujours, amassant des éléments de peinture, dont ses élèves se servaient avec plus ou moins de hâte, de bonheur et d'intelligence. C'est ainsi que parurent ces Saintes Familles qui, bien que dégénérées déjà, portent néanmoins la trace de leur grande origine. Le nom du maître les couvre aux yeux de la postérité : cherchons à quel degré sa pensée s'y montre; examinons si quelques-unes d'entre elles méritent à certains égards l'honneur qu'on leur fait; voyons si d'autres n'en sont pas plutôt accablées.

LA SAINTE FAMILLE A LA LÉGENDE .

(Au musée de Madrid).

Ce tableau est très-près encore des tableaux de Raphaël. C'est une œuvre grave, sans affectation d'austérité, majestueuse en même temps que familière, imposante parce qu'elle est simple... La Vierge porte dans ses bras l'enfant Jésus. Celui-ci tend les mains vers le petit S[t] Jean qui, debout près de Marie, présente au Sauveur une banderole sur laquelle on lit le mot AGNUS. Derrière et dans l'ombre est Joseph qui, à la vue de Jésus, écoute, admire et se tait. Rien de plus; un simple fond perdu, dont l'obscurité repose le regard, reporte la pensée tout entière sur les quatre personnages du tableau.

La Vierge est assise, vue à mi-jambes et tournée de trois quarts à gauche. Ses yeux abaissés lisent le mot de la légende et voient en image l'immolation de l'Agneau. De ses deux mains vivement ramenées en arrière elle retient Jésus qui semble déjà vouloir lui échapper. L'attitude et le geste de cette figure ont de la grandeur. La tête est coiffée de bandeaux blonds rehaussés de lumières pâles; deux nattes épaisses partent de ces bandeaux et vont se rattacher par un nœud au-dessus du front; une écharpe d'un bleu presque gris s'enroule autour des cheveux et se mêle

au voile transparent qui descend jusque sur les épaules. Quant au vêtement, il se compose uniquement d'une robe bleue assez claire, dessinant de larges plis sur le bras droit[1] et sur les genoux, et laissant voir seulement sur l'avant-bras une manche ornée d'une broderie d'or au poignet droit. Cet ajustement se dérobe à la tradition religieuse : il n'est peut-être point exempt d'une certaine recherche; mais il est d'une exécution magistrale, vraiment harmonieuse, se tient dans une gamme douce, demeure subordonné à la figure même, et n'apporte rien de mesquin dans un tableau où la simplicité doit tout commander. L'attention reste donc libre et se donne tout entière aux traits du visage. L'inclinaison de la tête est élégante. Le front, chargé de pressentiments, est le siége d'une grande pensée. Le regard est triste et profond. La bouche, aux plis accentués, est grave et en parfait accord avec les yeux; elle traduit, en même temps qu'une extrême douceur, la volonté qui met sa force dans la soumission. Une noble douleur plane sur cette figure, qui n'a pas cependant ce quelque chose de divin et d'éternellement jeune, que Raphaël seul, travaillant non-seulement de sa pensée, mais aussi de sa main, lui eût communiqué. L'intention exprimée par cette Vierge est près d'échapper à l'esprit de l'Évangile et semble procéder trop exclusivement de l'antiquité. Il manque surtout à

1. Le bras gauche disparaît entièrement derrière le corps de l'Enfant. On n'aperçoit que les deux doigts de la main gauche qui soutient le *Bambino*.

cette Madone l'exquise virginité que Raphaël a si bien conciliée avec les enseignements de la tradition classique. C'est une femme touchante, une mère alarmée en présence des destinées de son fils; ce n'est pas la Vierge. Ainsi pourrait presque paraître la mère des Niobides aux approches de la vengeance du dieu. Jules Romain ou tout autre parmi les disciples de Raphaël n'aurait pu peindre une telle figure sans les indications du maître; mais l'élève, de quelque nom qu'on l'appelle, n'a compris qu'une partie de l'idée du Sanzio. Il a peint une œuvre de grand style, révélant par ses nobles aspects une des faces les plus caractéristiques du génie de l'école, mais à laquelle manque ce qui était insaisissable dans l'idée de Raphaël. La couleur, sans être précisément ravissante, n'a pas cette crudité, ces dissonances, ces aspérités, cette lourdeur ni ces obscurités si fréquentes dans les peintures de Jules Romain. Les chairs, à la vérité, n'ont pas une remarquable fraîcheur; mais les ombres n'ont rien de pesant, et elles ont conservé leur transparence.

L'enfant Jésus est d'une belle coloration. Le dessin du corps et des membres démontre en outre une grande habileté de main. Mais quand il s'agit du Verbe, l'habileté ne suffit pas. L'artiste qui a peint cette figure s'est contenté des indications de la nature et n'a vu presque rien au delà. Il a saisi avec intelligence et rendu fidèlement la réalité de son modèle; mais cette expression surnaturelle qui révèle Dieu lui-même dans un petit enfant,

il ne l'a pas comprise. La tête, vue de trois quarts à gauche, se tend sans grandeur de pensée vers le petit St Jean. Aucune intelligence supérieure ne brille dans ce regard étonné, et la bouche ouverte ne fait rien entendre que les cris inintelligibles de l'humanité naissante[1]. Le mouvement des bras et des jambes est vif, mais sans grande dignité. Il reproduit d'ailleurs à peu près le mouvement de l'Enfant dans la Sainte Famille à la Perle ; seulement les bras sont placés plus horizontalement, et les jambes, au lieu d'être vues presque de face, se montrent de profil[2]. La Vierge elle-même n'est pas sans analogie avec la Vierge à la Perle ; de part et d'autre la tête s'incline de la même manière sur l'épaule droite. N'y a-t-il pas dans ces redites qui se répéteront encore quelque chose de notable ? On sait la richesse d'invention que déploie Raphaël en présence de la Vierge et de l'enfant Jésus. Dès lors, la stérilité relative qui se manifeste dans les tableaux que nous étudions en ce moment n'est-elle pas la preuve matérielle de l'absence du Sanzio et des emprunts que les élèves se faisaient entre eux après avoir d'abord emprunté au maître lui-même ?

Dans la Sainte Famille à la Légende le petit St Jean est d'un sentiment plus religieux, plus tou-

1. Des cheveux abondants et bouclés coiffent cette petite tête.

2. L'enfant Jésus tient de ses deux mains la légende; et tandis que la jambe et le pied gauches posent presque verticalement sur un escabeau placé à côté de la Vierge, la jambe et le pied droits se lèvent pour s'appuyer sur le genou gauche de Marie.

chant. Il élève vers Jésus son bras droit, de manière à saisir la légende que tient le Sauveur. Son visage, vu de trois quarts à droite, est énergique. Le regard et la bouche sont fervents, pleins d'ardeur... Nous répétons toujours la même observation : plus l'objet de l'idéal s'abaisse, moins il devient inaccessible [1].

St Joseph enfin, enveloppé dans son manteau brun, est loin de reproduire ici la beauté d'expression à laquelle Raphaël nous a depuis longtemps habitués dans ses Saintes Familles. Au lieu de la noble figure qui doit protéger la virginité de Marie et l'humanité de Jésus, nous ne voyons plus qu'une froide et insignifiante image, sans caractère et sans poésie, sans mystère et sans foi [2].

Quoi qu'il en soit, la Sainte Famille à la Légende est une belle peinture. On éprouve devant elle non pas cette impression de fraîcheur et de divinité que portent seules en elles les propres œuvres de Raphaël, mais quelque chose de grandiose, de salutaire et de fortifiant qui relève encore directement de l'inspiration du maître [3].

1. Ce petit St Jean, dont le corps disparaît derrière le genou droit de la Vierge, a, comme la Vierge elle-même, le bas de sa figure hors du champ du tableau. Ses cheveux, très-fournis et frisés, presque crêpés, sont plus chauds de ton que ceux de la Vierge et de l'enfant Jésus.

2. Les cheveux du St Joseph sont presque noirs et à peine nuancés de gris.

3. On a ajouté après coup une bande au bas de ce tableau, et l'on a peint une rose sur l'escabeau où pose le pied gauche de

LA SAINTE FAMILLE DEL PASSEGGIO

(Chez lord Ellesmere, à Londres).

Ce tableau nous reporte vers la fuite en Égypte. La Vierge et l'enfant Jésus, durant leur voyage, s'arrêtent pour faire accueil au petit S[t] Jean, qui, venant à eux, s'incline devant le Sauveur et l'embrasse. Dans un fond de paysage S[t] Joseph marche en se retournant avec vigilance vers le dépôt que Dieu lui a ordonné de préserver et de sauver. L'idée est charmante, bien comprise, clairement exprimée dans la langue même de Raphaël, mais avec l'accent d'une interprétation secondaire qui laisse peu de place à la grande émotion produite par les œuvres vraiment originales.

La Vierge, debout et tournée de trois quarts à gauche, penche la tête vers Jésus, qui est également

Jésus : d'où le nom de Sainte Famille à la Rose (*Sacra Familia de la Rosa*) souvent donné à cette peinture. Cette Sainte Famille a été plusieurs fois répétée dans l'école, soit textuellement d'après le tableau de Madrid, soit avec des variantes. La collection de M. Munrò en possède un remarquable exemplaire. Dans ce tableau, la Vierge et le petit S[t] Jean sont vus entièrement, et S[t] Joseph, au lieu d'être placé directement derrière la Vierge, paraît tout au fond, sortant d'une voûte sombre et portant une lanterne. Ce tableau, qui passe pour avoir appartenu au roi Charles I[er], a été vendu par M. Nieuwenhuis à M. Munrò moyennant 546 livres sterling (13,650 francs).

debout devant elle. De la main gauche elle tient le bras de son Fils, et de la main droite elle caresse S[t] Jean. La tête de Marie, en partie couverte d'un long voile blanc, est charmante. Elle a cependant quelque chose de contraint et de cherché, qui dénote de la part du peintre l'absence d'initiative. Les yeux regardent avec tendresse les deux enfants qui confondent leurs destinées et leurs cœurs. La robe rouge et le manteau bleu s'arrangent avec discrétion autour de cette figure, dont la démarche est pleine à la fois de franchise et d'humilité. La couleur de ces vêtements est trop éclatante; Raphaël y aurait mis plus de discrétion. Une chose surtout fait défaut à cette Vierge, la virginité par excellence que lui eût communiquée le pinceau du maître. Du vivant de Raphaël et dans sa propre école, déjà la chair envahit l'esprit ; et néanmoins le génie du maître, malgré les liens matériels dont on le charge, parle toujours et se fait entendre. Malheureusement Raphaël est entouré d'élèves qui se reposent trop sur lui, font trop facilement abstraction d'eux-mêmes, ne tentent pas assez d'efforts personnels. Ils semblent ignorer que si l'on peut tout contrefaire de l'extérieur d'un homme, il y a quelque chose d'inaccessible et d'inimitable, c'est l'homme même. Le génie du maître les absorbe et souvent les écrase; ils croient pouvoir y atteindre, mais les ailes leur manquent à chaque instant. Ne voyant rien au-dessus, ils pensent qu'il n'y a rien en dehors, et ils abdiquent toute originalité : d'où la froideur de la plupart

de leurs peintures, qui ne sont que des pastiches plus ou moins bien réussis. En travaillant d'après Raphaël, c'est sur eux-mêmes qu'ils auraient dû méditer, c'est d'eux-mêmes qu'ils auraient dû tirer leur manière de voir. Ils auraient dû comprendre qu'ils étaient de ceux dont il est écrit : « Ne cessez point de travailler, parce que la moisson que vous avez à recueillir ne souffre pas de défaillance[1]. » Pour s'être reposés, pour ne s'être pas souvenus de la parole de l'Apôtre, ils n'ont pas recueilli la moisson semée pour eux, et leurs œuvres ont été frappées de stérilité[2].

Les deux enfants de la Sainte Famille *del Passeggio* prouvent, plus encore que la Vierge, quelle distance sépare ce tableau des vraies peintures de Raphaël. L'intention de ces deux petites figures est parfaite ; le souffle qui les doit animer est absent. — L'enfant Jésus n'est pas assez enfant. Il est bien dessiné, modelé avec délicatesse, et la lumière le caresse avec amour. Mais on cherche vainement sur ses traits l'empreinte de la divinité, ce germe de toute bonté et ce calme grandiose si abondamment répandus par Raphaël sur ses moindres ébauches. — Le petit S[t] Jean, plus chaud de tons que Jésus, arrive

1. Gal., VI, 9.

2. Ces réflexions nous sont inspirées par les tableaux de Vierges et de Saintes Familles sortis de l'école de Raphaël. Ce n'est qu'après la mort du Sanzio que chacun des élèves de ce grand homme reprend sa valeur propre et individuelle, Jules Romain à Mantoue, Perino del Vaga à Gênes, etc.

plus facilement au genre d'éloquence qui lui convient. Il est à la fois fervent et empressé, rempli de respect et naïvement familier. Il lui manque encore le sentiment exquis que Raphaël donne aux plus ordinaires de ses propres enfants. — S[t] Joseph, enveloppé d'un manteau jaune et portant sur l'épaule un paquet suspendu à un long bâton de voyage, paraît à gauche derrière un buisson et à côté d'un arbre. C'est une figure vénérable et robuste en même temps. Les traits du visage, encadrés dans la barbe et dans les cheveux blancs, sont réguliers et beaux. L'époux de la Vierge offre encore ici, bien qu'avec une valeur secondaire, les principaux caractères sous lesquels Raphaël se plaît à le considérer et à le peindre. — Le paysage enfin, riche et bien ordonné, coupé d'une rivière en son milieu, franchement vert dans les premiers plans, d'un vert plus indécis sur les plans secondaires et virant au bleu dans les montagnes du fond, n'a pas ce charme dont la nature se pare et s'embellit aux yeux de Raphaël. La couleur a trop d'éclat. On cherche vainement la grande harmonie qui ne se révèle complète qu'au génie du maître.

La Sainte Famille *del Passeggio* a passé successivement dans les galeries de la reine Christine de Suède, du duc Bracciano et du duc d'Orléans. En 1708, elle fut achetée par le duc de Bridgewater moyennant 3,000 livres sterling (75,000 francs). On l'a tour à tour attribuée à Jules Romain, mais avec assez peu de raison, et au Fattore, ce qui ne me semble pas

plus vraisemblable. S'il fallait hasarder un nom, je préférerais celui de Raffaello del Colle, me rappelant les fresques peintes par cet artiste dans les Loges Vaticanes et dans la salle de Constantin. Le plus sage est de ne rien préciser. Ce que l'on peut admettre, c'est que cette peinture a été faite d'après un carton de Raphaël, peut-être même d'après un tableau de sa main, tableau qui a dû être célèbre, car il a été répété bien des fois dans l'école[1]. Mais qu'est devenue cette œuvre originale? C'est ce qu'on ne sait. Si elle a existé, elle devait être contemporaine de la Visitation[2] et de la Grande Sainte Famille[3], car il y a certaine parenté de lignes et une incontestable analogie d'idée entre les Vierges de ces trois tableaux. Seulement, l'âme même de Raphaël, si visible dans les tableaux du musée de Madrid et du musée du Louvre, n'apparaît pas vivante de cette vie intense dans le tableau de la galerie du duc de Bridgewater.

1. On trouve des répétitions de cette Sainte Famille : à Vienne, dans la galerie Lichtenstein; en Angleterre chez lord Scarsdale, à Rome, à Naples, etc. — Richardson parle du dessin original qui aurait appartenu à son père. (V. t. III, p. 290.)

2. V. t. II, p. 78.

3. V. à la fin de ce chapitre.

LA SAINTE FAMILLE SOUS LE CHÊNE

(Au musée de Madrid).

La Vierge, assise à l'ombre d'un grand chêne, s'appuie de son bras gauche sur des fragments de ruines antiques, et soutient de sa main droite le Sauveur sur lequel elle fixe ses yeux. L'Enfant, à cheval sur les genoux de Marie, se penche vers S[t] Jean qu'il attire à lui de ses deux mains, et en même temps retourne vivement la tête vers sa Mère. Le précurseur, placé devant Jésus, déroule la légende sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei.* S[t] Joseph enfin, accoudé sur les ruines, médite silencieusement sur le mystère commis à sa foi. Un fond de paysage complète le tableau.

Cette peinture nous fait descendre un des degrés qui mènent à la décadence. Non-seulement elle n'offre rien qui témoigne de la participation directe de Raphaël, mais elle s'éloigne déjà de sa manière de concevoir et de grouper les figures. La Sainte Famille à la Perle et la petite Sainte Famille du Louvre nous saisissaient par l'ordonnance générale de la composition; malgré les lacunes qu'elles présentaient dans l'exécution, elles s'imposaient avec autorité, sinon à notre émotion, du moins à notre admiration. Raphaël seul avait pu avoir cette grandeur et cette simplicité

d'invention, seul il avait pu former les liens puissants par lesquels ces tableaux nous captivaient encore. Tout à l'heure même, la Sainte Famille à la Légende nous montrait la tradition du maître interprétée avec un esprit vigoureux, convaincu, exempt de mollesse, loin de toute défaillance, et si cette peinture se rapprochait de la Perle, elle n'en gardait pas moins sa force propre et son originalité. Quant à la Sainte Famille *del Passeggio,* elle nous révélait directement une conception digne de Raphaël. Il n'en est plus de même pour la Sainte Famille sous le Chêne. Nous voilà en présence d'un irrémédiable affaissement. Non-seulement ce tableau tient de près à la Sainte Famille à la Perle, mais il en dissout les éléments, il en fausse l'impression, il n'en est ni une variante ni une reproduction, il marque un véritable abaissement.

La Vierge et l'Enfant, qui sont l'objet principal de toute Sainte Famille, ont, devant la Perle comme sous le Chêne, des relations à peu près identiques. Seulement, la pose et le geste de ces deux figures, franchement et nettement indiqués dans la Sainte Famille à la Perle, prennent, dans la Sainte Famille sous le Chêne, de la mollesse et de l'indécision. Dans les deux tableaux le corps de la Vierge est tourné à droite, et la tête, par un mouvement inverse, est inclinée à gauche[1]. Mais tandis que, dans la Perle, le bras et la main gau-

1. Cependant le corps de la Vierge, dans la Sainte Famille sous le Chêne, se porte bien moins à droite que dans la Sainte Famille à la Perle.

ches se placent avec une confiance très-naturelle sur l'épaule de Ste Élisabeth, ils ne trouvent leur point d'appui, dans le tableau qui nous occupe, qu'avec une sorte de gêne et d'affectation. Les jambes aussi, qui, dans la Sainte Famille à la Perle, se développent élégamment quoique avec un appareil un peu théâtral, s'arrangent d'une façon presque maladroite dans la Sainte Famille sous le Chêne; c'est de part et d'autre la même disposition, mais ce qui tout à l'heure se voyait de profil, se voit maintenant de face, et dès lors la jambe droite, coupée par la barcelonnette à la hauteur du genou, se dérobe on ne sait où sans logique et sans grâce. Quant à la tête, elle est plus loin encore de ce qu'elle était dans la Perle. Au lieu de cette impassibilité grandiose qui aurait pu s'animer, qui s'est même peut-être animée jadis d'un trait maintenant évanoui de la main de Raphaël, nous avons un joli visage, un portrait sans doute qui serait agréable s'il se bornait à être une reproduction accidentelle et isolée de la vie, mais qui devient tout à fait insuffisant dès qu'il aspire à représenter la Mère du Verbe. Non-seulement dans cette prétendue Vierge le sentiment de l'amour divin n'existe pas; mais, à défaut de cet idéal suprême répandu par le maître sur ses propres Madones, la noblesse et la dignité des lignes vont s'affaiblissant jusqu'à se fondre dans la mollesse et dans l'indécision. Les mains elles-mêmes, si soigneusement dessinées et si délicatement modelées dans la Vierge à la Perle,

sont traitées ici d'une manière sèche et insignifiante. L'ajustement enfin nous attriste, en nous dérobant l'idée de simplicité qui devrait nous posséder avant tout. Le voile blanc n'est plus seulement sur la tête une vaine parure, mais une inutile entrave; la robe rouge, dont les manches à revers violets sont relevées presque jusqu'aux coudes, semble ainsi disposée pour ne laisser rien perdre du linge finement plissé qui enveloppe l'avant-bras; le manteau bleu, qui tombe de l'épaule gauche, ne sert qu'à couvrir de plis épais et lourds les membres inférieurs.

Si la Vierge affecte cet aspect mesquin qu'on ne trouve jamais sous la main même de Raphaël, l'enfant Jésus accuse une dégénérescence plus irrémédiable encore. Placé à peu près comme dans la Sainte Famille à la Perle et dans la Sainte Famille à la Légende, son pied gauche est posé sur le berceau, et sa jambe droite est montée jusque sur le genou de sa Mère. Tout à l'heure, pour regarder la Vierge, il n'avait qu'à lever la tête; maintenant il faut qu'il la détourne avec effort, et, en voulant sourire, il arrive presque à la grimace. Cet air enjoué est d'ailleurs un non-sens religieux. Dans la Perle, le Sauveur, à la vue du naïf hommage de St Jean, pouvait ouvrir son cœur à la joie; mais quand se déroule entre les deux enfants la parole prophétique qui marque la destinée de Jésus, une semblable expression est inadmissible; dans un tel moment il n'y a place que pour l'amour. — Quant au petit St Jean, sa pose est aussi maniérée que son

visage. Vainement il veut mettre son âme dans le regard qu'il porte vers Jésus; ses traits ne sont que fades, et même ne se tiennent pas loin de la niaiserie. Ces deux enfants échappent donc complétement au sentiment dont Raphaël avait laissé à ses descendants de si admirables exemples. — Reste S[t] Joseph, qui se rattache plus directement à la tradition du Sanzio. Bien que cette figure exagère le sens religieux que le maître s'est plu souvent à lui prêter, elle est grave, austère, recueillie, vraiment pittoresque[1].

Tel est ce tableau, si loin déjà des modèles que nous avons étudiés. Si l'on n'y voit plus rien de cette adorable naïveté répandue par Raphaël du commencement à la fin de sa vie sur ses moindres créations, l'exécution s'éloigne également de la manière franche et facile à laquelle le Sanzio nous a constamment habitués. Le pinceau, quelque habile qu'il soit, est comparativement lourd et incapable de tout exprimer. Il est probable que François Penni a fait cette peinture. On est en droit du moins de le penser, en rapprochant le coloris du S[t] Joseph de celui des apôtres groupés autour du tombeau de Marie dans le Couronnement de la Vierge de Monte-Luce[2]. Je laisserais même volontiers au Fattore l'entière respon-

1. Ce S[t] Joseph est vêtu d'une robe jaune. Une manche de dessous blanche se voit sur l'avant-bras.

2. La partie supérieure de ce tableau fut peinte, nous l'avons vu, par Jules Romain, et la partie inférieure par François Penni. (V. t. II, le Couronnement de la Vierge, p. 575.)

sabilité de cette Sainte Famille. Tout y est si factice et si peu senti, qu'il me paraît inadmissible que le Penni se soit autorisé d'un renseignement direct et complet du Sanzio. François Penni, quand il travaille d'après Raphaël, est docile aux moindres indications, se sent à l'aise et heureux dans sa vocation de servir un tel maître. Ici, au contraire, il est guindé, maniéré, contraint; il cherche et ne trouve pas. Et il n'est pas plus heureux dans le fond et dans les accessoires que dans les figures. Son paysage est terne, sa lumière est pesante, son ciel est vif et cru, ses arbres sont insensibles aux caresses de l'air. A droite, à gauche, sur les premiers plans et jusque dans les perspectives de l'horizon, partout il prodigue les fragments et les réminiscences antiques. Il croit se rapprocher ainsi du monde classique, et ne produit que des notes en désaccord avec le style et l'idée de son œuvre. Il prend la forme pour le fond ; il oublie ce que Raphaël voyait toujours dans l'antiquité, non un vain simulacre de ruines, mais une notion plus simple, plus large et plus vraie de la beauté. Hélas ! en considérant ce tableau, on sent la décadence s'avancer à grands pas. Non-seulement Raphaël n'est plus là, mais son ombre même semble s'être évanouie au milieu de ces débris de colonnes, de chapiteaux et d'entablements jetés çà et là sans raison, sans pensée, sans système. Tant que Raphaël existe, tout ce qui vit autour de lui conserve la jeunesse et la force. Dès qu'il se retire, ses élèves vieillissent tout à coup. Leur âme, soutenue naguère, s'épuise

subitement et cherche quelque lieu commun pour se délasser. Leur horizon se borne, ils perdent de vue le but du voyage ; « ce qui n'était qu'un appui pour les soutenir, ils s'en font un lit de repos pour s'y endormir ; » ils demeurent, s'arrêtent et ne se souviennent même plus [1].

LA SAINTE FAMILLE DANS LES RUINES.

Plus nous avançons dans la voie où nous sommes engagés et plus nous descendons en nous éloignant de Raphaël. La Sainte Famille dans les Ruines est une dérivation de la Sainte Famille *del Passeggio;* elle est à peu près à ce tableau ce que la Sainte Famille sous le Chêne est à la Sainte Famille à la Perle. La composition elle-même est diffuse et ne porte plus que l'empreinte affaiblie de la tradition du maître.

La Vierge est debout, les genoux légèrement inclinés, au milieu d'un paysage jonché de ruines. D'une main elle soutient l'enfant Jésus assis sur un débris

1. On peut citer plusieurs répétitions de la Vierge sous le Chêne : à Florence, au palais Pitti ; à Urbin, dans la maison Giovannini ; à Bologne, dans la maison Casali (V. Malvasia) ; à Pesaro (V. Lazzarini, t. II, p. 8-45-91) ; au musée de La Haye ; en Espagne, dans la sacristie de la cathédrale de Valence ; en Angleterre, au château de Windsor ; etc.

d'entablement, et lève l'autre main devant la petite croix de jonc que S[t] Jean-Baptiste présente au Sauveur. Au fond à droite, S[t] Joseph, une torche à la main, s'avance péniblement sous une voûte, qui forme comme le dernier débris d'un monument écroulé de toutes parts. A gauche on voit la campagne, ornée de fabriques et encombrée aussi de ruines qui se perdent dans un horizon lointain de rochers et de montagnes... Il est possible que Raphaël ait laissé à ses élèves quelques-uns des éléments de cette Sainte Famille, mais à coup sûr il n'est pour rien dans le tableau. L'idée en est philosophique en même temps que religieuse : le monde nouveau surgit des ruines de l'ancien monde ; mais la mise en scène et l'exécution sont insuffisantes. La Vierge est inexpressive et sans volonté ; son attitude même a quelque chose d'incertain qui manque à la fois d'élégance et de clarté. Rien en elle, à la vue de la croix, ne trahit cette douleur librement consentie, qui n'en est pas moins le plus grand déchirement dont le cœur d'une mère ait jamais souffert. Les deux enfants n'ont pas conscience du drame dont ils sont le vivant symbole. Le *Bambino,* en se retournant vers sa Mère, vise au pathétique et n'arrive qu'à l'afféterie. S[t] Jean, de son côté, agenouillé devant Jésus, voudrait être fervent et n'est qu'insignifiant. Quant à S[t] Joseph, ce n'est qu'une ombre vaine, sans valeur pittoresque et sans signification morale. Si enfin l'antiquité intervient, ce n'est que matériellement et sans aucune influence fé-

conde. Souvenons-nous des motifs identiques peints par Raphaël; repassons en esprit la sublime tristesse, la douceur, l'humilité, l'amour infini de la Vierge-mère et du Fils de Dieu; rappelons-nous aussi cette recherche de l'élément classique que le Sanzio a su si admirablement concilier avec les exigences de l'art chrétien; et la distance qui nous sépare ici des œuvres véritables de Raphaël nous apparaîtra dans toute son étendue[1].

Raphaël a laissé dans son école bien d'autres indications, qui, de son vivant et surtout après sa mort, ont pu servir à des Saintes Familles, au bas desquelles on a mis son nom. — Qui ne connaît la Sainte Famille au Berceau, gravée par Marc-Antoine[2]? Quelle belle ordonnance, et comme, malgré la symétrie pyramidale, l'idée de l'harmonie prédomine! Sans doute le burin de Raimondi a immobilisé bien des

1. La Sainte Famille dans les Ruines était dans la sacristie de l'Escurial. Il en existe plusieurs répétitions : à Pavie, chez le marquis Malaspina di Sannazaro ; à Kingston-Hall, dans le Devonshire; dans la résidence de MM. H. Banks; etc.

2. Bartsch, t. XIV, n° 63. — La Vierge, assise, vient de tirer Jésus de son berceau, et, de ses deux mains, le tient presque debout sur ses genoux. Derrière la Vierge une femme âgée, S[te] Anne sans doute, est debout, levant les bras avec admiration et enveloppant de son grand manteau le groupe divin. A côté de la Vierge, une autre femme âgée, S[te] Élisabeth si l'on veut, se penche sur le berceau et pose en même temps sa main gauche sur l'épaule de Jésus. Du côté opposé se trouve un bassin rond, et près de ce bassin un ange, qui s'appuie sur un vase et tourne la tête vers le Sauveur.

traits ; mais l'émotion du dessin primitif était telle, que nous en sommes pénétrés encore malgré les entraves dont on l'a chargée. — Il est bon aussi de rappeler par un mot la Sainte Famille connue à Vienne, dans la galerie du Belvédère, sous le nom de *Il Riposo*. Non-seulement Raphaël n'a pas mis la main à ce tableau, mais il n'en a même pas conçu l'ordonnance. Cette composition mal équilibrée, inclinant tout entière de droite à gauche, est absolument contraire aux traditions personnelles du Sanzio. Cependant, rien d'impossible encore à ce que Raphaël ait laissé quelques fragments de dessin qu'un élève aura pris en les dénaturant, et dont il se sera autorisé pour couvrir son tableau du nom de Raphaël [1]... Nous pourrions multiplier les exemples, en nous éloignant toujours davantage du but que nous poursuivons. Nous reconnaîtrions de plus en plus qu'autant Raphaël

1. Ce tableau fut donné à St Charles Borromée par Guidobaldo II, duc d'Urbin, à l'occasion du mariage de Federico, comte Borromeo, général des troupes du pape, avec Virginia, fille du duc Federico. Le mariage fut célébré à Rome par St Charles lui-même le 23 septembre 1565. Dans son testament, daté du 6 novembre 1576, St Charles ordonna que ce tableau fût vendu au bénéfice du grand hôpital de Milan, et, après la mort du saint, le 3 novembre 1584, la Sainte Famille fut achetée par l'église de S. Maria presso San-Celso, moyennant la somme de 300 scudi. (V. *Storia dell' antichità di Milano*, Venezia, 1592, in-4°, p. 388.) Ce tableau resta, pendant plus de deux siècles, dans la sacristie de cette église. En 1779, l'archiduc Joseph, héritier présomptif de l'empire d'Autriche, ayant désiré cette peinture, elle lui fut offerte et passa à Vienne. En échange de cette donation, l'impératrice Marie-Thérèse fonda

aspire à monter, autant ses élèves, privés de lui, tendent à descendre. Il aurait mieux valu peut-être abréger cette nomenclature et ne citer que des tableaux de Saintes Familles tout à fait authentiques. Mais outre que, à cet égard, l'accord est loin d'être parfait, il n'a pas été inopportun d'indiquer la dégradation de l'idée reprise et continuée par la descendance légitime et immédiate de Raphaël. Les élèves du Sanzio, loin de nuire par leur insuffisance à la gloire de leur maître, mesurent sa véritable valeur. Ils font ressortir ce qu'il y a dans Raphaël d'exquis, d'individuel, et mettent en relief les délicatesses qui n'appartiennent qu'à lui. Dès qu'on se trouve devant eux, on sent tout de suite l'absence des inappréciables émotions que peut seul donner un génie divin. Dans leurs œuvres cependant, c'est bien dans une certaine mesure Raphaël qui nous parle encore; mais il semble que déjà ses paroles nous sont redites dans une langue étrangère, tant son accent personnel, tant le charme de son expression, tant lui-même enfin nous échappent... Hâtons-nous de revenir à Raphaël, et plaçons-nous en présence de la dernière de ses Saintes Familles, de celle qu'on nomme, à cause de son importance exceptionnelle et de son extraordinaire beauté,

deux rentes perpétuelles de cinquante ducats chacune, qui, chaque année, devaient être remises à de pauvres filles pour leur servir de dot le jour même de la fondation de l'église de Santa-Maria. — Ce tableau a été plusieurs fois répété. (V., pour la nomenclature de ces répétitions, Passavant, t. II, p. 330.)

la Grande Sainte Famille. C'est le chef-d'œuvre des Saintes Familles de Raphaël et de toutes les Saintes Familles.

LA GRANDE SAINTE FAMILLE

(Au musée du Louvre, à Paris).

La Grande Sainte Famille mesure 2m,07 de haut sur 1m,40 de large. Elle se compose de sept figures entières exécutées de grandeur naturelle, et appartient à l'année 1518. Raphaël avait trente-cinq ans. Une longue carrière semblait s'ouvrir devant lui, une longue série de chefs-d'œuvre paraissait promise à ses aspirations ; et cependant deux années ne devaient pas se passer sans que la mort vînt briser toutes ces espérances. La Grande Sainte Famille est la dernière œuvre qu'ait inspirée au Sanzio la famille de Jésus, et elle est une de ses conceptions les plus puissantes ; elle porte la double empreinte de cette force que le génie seul tire de l'expérience, et de cette jeunesse idéale qui, du berceau à la tombe, fut pour Raphaël un don particulier de la grâce.

Il semble que Dieu ait voulu, dans cet admirable tableau, recevoir les adorations du ciel et de la terre. L'enfant Jésus s'élance de son berceau dans les bras

de sa Mère. « En lui habite la divinité tout entière[1]... A son nom tout fléchit, au ciel et sur la terre[2]... » Assise devant son Fils, Marie s'incline en lui ouvrant ses bras. S[t] Joseph se tient derrière elle, en vrai contemplateur de Jésus. S[te] Élisabeth, agenouillée du côté opposé, apprend au petit S[t] Jean à prier le Sauveur. Deux anges enfin se mêlent aux adorations de la Sainte Famille. Au milieu de ce concert d'actions de grâces, l'essence divine de l'enfant Jésus ne saurait être douteuse. Tous les personnages qui entourent le Verbe sont initiés au mystère du Dieu fait homme; et le spectateur lui-même, après avoir admiré cette peinture, croit connaître Dieu davantage.

L'enfant Jésus se porte avec effusion vers la Vierge. Dans ses traits, dans son corps, et jusque dans ses mouvements, éclate une plénitude de force qu'accompagne une grâce inexprimable. Jules Romain, malheureusement, a préparé l'exécution de cette figure; les ombres ont pris le pas sur les lumières et sont devenues trop noires. Malgré cela, le génie de Raphaël a triomphé; l'inspiration et la forme elle-même sont restées incomparables... On regardera d'ailleurs avec intérêt, à côté du tableau, la belle esquisse à la sanguine de la collection de Florence. Raphaël s'y montre seul, sans aucun intermédiaire, et ce que le temps peut avoir obscurci dans la peinture, apparaît dans le des-

1. *In ipso inhabitat omnis plenitutido divinitatis corporaliter.* Col., II, 9.

2. Philipp., II, 10.

sin avec une spontanéité, une sincérité d'impression, qu'aucune main étrangère n'est venue compromettre. Les reins sont souples et cambrés; la poitrine est lancée en avant; les membres s'essayent dans un mouvement qui, sans rien de violent, est irrésistible; tous les muscles sont en jeu, tous les ressorts sont tendus; la vie surabonde, la nature s'élève à sa plus haute puissance; tout est vrai, mais la vérité matérielle, subordonnée à une vérité supérieure, se dérobe aux sens et s'impose à la foi. L'écart des bras et des jambes se répond, s'accorde, s'équilibre, tout le côté gauche montant presque verticalement, et tout le côté droit suivant une diagonale qui du berceau aboutit à la Vierge. Tandis que le pied gauche porte déjà par terre, et que la jambe droite jetée en arrière repose encore sur le coussin bleu du berceau[1], la main gauche se lève pour atteindre jusqu'à l'épaule droite de Marie, et le bras droit s'avance de manière à pouvoir s'appuyer sur le bras gauche de la Vierge. La ligne qui part ainsi de l'extrémité de la main gauche pour aboutir à l'extrémité du pied droit semble tracée d'un jet, tant les ondulations en sont vives, précises, irrévocables. Il est impossible de rêver un plus admirable développement, plus hardi, plus harmonieux, plus pittoresque et plus simple à la fois. La tête est belle en proportion de ce beau corps, c'est elle qui l'entraîne dans son invincible aspiration :

1. Ce berceau est en bois rougeâtre, orné de palmettes sculptées.

elle est renversée en arrière, et coiffée d'une chevelure blonde, abondante et bouclée; le front est vaste, puissant, très-développé; les yeux, d'un éclat extraordinaire, se dirigent vers la Vierge avec une tendresse infinie, et ce qu'expriment les yeux, la bouche le redit avec une égale autorité. Tout monte dans cette image. L'enfant Jésus se meut au milieu des affections terrestres comme les anges dans le ciel. Le mystère de l'Incarnation devient sensible au moyen d'une perfection de formes, par laquelle Raphaël en même temps se rapproche de l'antiquité. Regardez cet enfant: ne dirait-on pas, à certains aspects vraiment plastiques, Jupiter enfant? Oui, mais Raphaël y ajoute quelque chose qu'ignora l'antiquité: le sentiment divin de l'amour et cette expansion toute chrétienne avec lesquels Jésus petit enfant se livre à la Vierge, en attendant qu'homme il se dévoue au monde.

La Vierge, assise en face de l'enfant Jésus, tend vers lui ses bras, s'incline et est presque agenouillée déjà. Elle aime son fils comme mère, et l'adore parce qu'elle voit en lui son Dieu... Un dessin, exécuté à la sanguine et conservé au musée du Louvre, donne la conception première de cette Vierge[1]. Ce que Raphaël cherche surtout dans cette esquisse, c'est l'attitude qu'il devra donner à cette figure. Il la trouve d'emblée, et le sentiment lui vient par surcroît. Voulant se

1. Ce dessin a passé par les collections J. Stella, Crozat et Mariette.

rendre un compte exact et sévère du mouvement du corps et des membres, il ne laisse pour tout vêtement à son modèle qu'une courte tunique, attachée à la taille et découvrant les bras, les jambes et les genoux. C'est dans cette tenue familière que s'assied devant lui la femme qui, transfigurée bientôt, deviendra la Vierge. Le corps est penché en avant et vu de trois quarts à gauche. Les bras sont tendus vers un enfant à peine indiqué. Le pied droit pose d'aplomb sur le sol, et la jambe droite, qui porte le poids du corps et assure la stabilité de la figure encore assise, suit une ligne presque verticale ; le pied gauche, au contraire, ramené déjà en arrière, ne touche plus à terre que par l'extrémité des doigts, et la jambe gauche prend une direction quasi horizontale, de manière à abaisser vers la terre le genou qui va déterminer tout à l'heure, on le sent, le mouvement de génuflexion de la Vierge. C'est ainsi que l'esprit, tout en demeurant fixé sur l'indication du moment présent, devine l'action qui a précédé et pressent l'action qui va suivre. Il n'y aura rien plus tard à modifier dans cette ordonnance, tout y est définitif; viennent les draperies pardessus ces membres encore nus, elles ne changeront rien au mouvement ni au geste, elles ne leur enlèveront rien désormais de leur précision. Quant à la tête, elle se rapproche de la tête de l'Enfant, et prend la même direction que le corps, on pourrait dire la même expression. Les cheveux, retenus par un simple fichu, sont seulement indiqués ; mais le galbe

et les traits du visage sont charmants, et l'on n'y souhaiterait rien de plus. Les yeux, qui bientôt s'abaisseront davantage, sont doux, recueillis, déjà pleins de tendresse, et la bouche est en parfait accord avec eux. On dit que c'est la Fornarine qui a posé devant Raphaël. Je ne sais et m'en inquiète peu. Ce que je vois, ce qui me frappe surtout, c'est la chasteté de ce dessin. Assurément Raphaël ne s'est inspiré que de la nature; mais d'instinct son génie l'a transformée, épurée, ennoblie, simplifiée, au point que, devant la réalité, on ne songe plus qu'à l'idéal. La femme, quelle qu'elle soit, s'efface et disparaît de manière à ne plus laisser de place qu'à l'idée de la Vierge. Un semblable témoignage suffirait pour assurer au Sanzio la première place parmi les maîtres. Je ne connais rien de plus sincère, de plus pur, et qui montre d'une façon plus triomphante que Raphaël était plus indépendant de la matière à mesure qu'il grandissait en génie. Des esprits superficiels ont pu seuls en juger autrement. Ils confondent sans cesse, en présence des œuvres dont Raphaël a été obligé de confier en tout ou en partie l'exécution à ses élèves, la part du maître et la part de l'école. Dans cet alliage, ils ne savent pas reconnaître l'or pur, qui brille cependant au milieu des métaux souvent grossiers qui l'enveloppent. Le dessin du Louvre est fait pour ouvrir tous les yeux. Il est de l'année 1518; cette date confond toutes les objections. Le plus naïf des enfants, la plus chaste des femmes,

peuvent le regarder en face. Jamais, à aucune époque de sa vie, Raphaël n'a été plus simplement, plus instinctivement religieux[1].

Quittons un moment Paris pour Florence; nous trouverons à la galerie des Offices un autre dessin également à la sanguine et qui forme comme la seconde étape à laquelle il convient de s'arrêter avant de regarder la Vierge telle qu'elle est dans le tableau. On vient de voir la réalité même, prise sur le fait, exempte d'artifice, dépouillée de tout voile, interrogée loyalement, et l'on a reconnu avec quelle élévation elle avait été interprétée. Voici maintenant Raphaël qui couvre ce corps, tout à l'heure presque nu, du vêtement qui convient à la Vierge. Une longue robe, dégageant le cou, enveloppe étroitement le bras gauche et accuse encore un peu sèchement les contours. Elle prend plus d'ampleur dans le bas de la figure qu'elle drape sans rien donner au hasard, en maintenant rigoureusement les indications de la nature, mais en faisant une large part aux exigences de l'harmonie... Nous signalions tout à l'heure le souffle de l'antiquité qui semblait avoir extérieure-

1. On peut voir au Louvre, comme complément de preuves, le dessin qui représente Psyché offrant à Vénus le don qu'elle a reçu de Proserpine. (V. *Raphaël et l'Antiquité,* t. II, p. 224.) Le hasard a placé ce dessin en face de celui qui a préparé la Vierge de la Grande Sainte Famille, et l'on peut se convaincre, par la pureté de ces deux esquisses, que Raphaël avait la même chasteté d'intention, soit qu'il pensât à l'antiquité profane, soit qu'il restât dans le domaine du christianisme.

ment animé l'enfant Jésus. Il faut remarquer la même influence dans ces draperies aux plis souples et vivants, qui paraissent faire partie du corps qu'elles revêtent. Comment ne pas songer, devant un tel dessin, aux plus beaux fragments des statues et des bas-reliefs dont vivait la Renaissance? Comment même ne pas remonter plus haut vers les chefs-d'œuvre grecs, que Raphaël ne connut que de nom et que nous pouvons maintenant comparer aux siens, en constatant entre eux une affinité mystérieuse et presque incompréhensible? Par-dessus cette robe aux plis savants, un long manteau tombe de l'épaule droite jusque par terre et est ramené derrière le dos, de manière à donner plus de noblesse à la simplicité très-élémentaire du corsage, à combler en même temps le vide laissé entre la cuisse et la jambe gauche, à former enfin derrière la Vierge une draperie traînante et vraiment royale. Toute cette partie inférieure est définitivement arrêtée dans le dessin des Offices. Un seul pan du manteau laissait à désirer; Raphaël l'a refait et étudié avec une attention particulière dans un coin de ce même dessin. Mais pour la poitrine et pour le bras gauche, l'ajustement semblait trop sec encore, et le Sanzio l'a repris également à part dans le haut de la même feuille. Il a drapé la robe avec plus d'indépendance, et sans encombrer le bras d'une double manche, il l'a couvert de plis qui le parent sans le charger, qui lui donnent surtout plus de grâce sans lui rien enlever de son élégance naturelle. La tête enfin est

mieux conçue aussi en vue de la Vierge, mais sans être encore complétement satisfaisante. Les cheveux commencent à ondoyer comme ils le feront dans le tableau ; ils tentent même de former un nœud au-dessus du front ; mais cette réminiscence classique messied à la physionomie de Marie, et il y faudra renoncer. Les yeux s'abaissent, et les traits entrent avec volonté dans le sentiment de la Vierge. Cependant il n'y a là rien qui soit irrévocable [1]. Le dessin du Louvre avait eu pour objet de trouver le geste de cette figure. Le dessin de Florence a été fait surtout en vue de connaître la forme et le mouvement des draperies. Quant à la tête, quant à l'âme de la Vierge, c'est dans le tableau qu'il faut les chercher. Là seulement elles prennent leur douceur divine et leur grande fermeté.

Rien n'est donc changé dans le tableau à la pose, au geste, au mouvement de la figure, non plus qu'à l'arrangement des draperies. La couleur seule vient animer d'une vie nouvelle ce que le crayon avait définitivement arrêté. Par malheur, cette couleur a encore quelques-uns des défauts particuliers au pinceau de Jules Romain. Elle n'est ni assez transparente, ni assez légère, ni assez franche de tons. La

1. Cette partie du dessin est tellement endommagée, qu'il est difficile maintenant de la juger. L'enfant Jésus, dans ce dessin, n'est encore qu'à l'état d'ébauche. La tête et le haut du corps commencent seuls à être sérieusement étudiés. Mais ce n'est que dans l'autre dessin du musée des Offices (dessin que nous avons mentionné tout à l'heure en parlant de l'enfant Jésus) que le Sauveur devient tel qu'on l'a vu dans le tableau.

robe rouge, au lieu de passer par toutes les nuances qui séparent le rose tendre du rouge vif, pousse au noir dans les ombres, vire au jaune dans les lumières, prenant ainsi l'apparence d'une étoffe changeante qui attire l'œil et l'affecte presque désagréablement dans certaines parties. Peut-être n'avons-nous plus là qu'une préparation, sur laquelle Raphaël était revenu à l'aide de glacis légers et roses qui rendaient à la pourpre sa richesse et son unité d'impression. N'oublions pas que la Grande Sainte Famille a subi plusieurs lavages et de nombreuses restaurations; que de son ancien panneau elle a été transportée sur toile il y a soixante ans environ, et qu'à chacune de ces épreuves elle a dû perdre quelque chose d'elle-même et des délicatesses de l'exécution. Le manteau bleu, de son côté, est devenu trop sombre dans la plupart de ses parties; il est bordé d'une broderie d'or, sur laquelle on lit : ROMAE-RAPHAEL-URBINAS-PINGEBAT-M-D-X-VIII. La tête s'est mieux conservée; Raphaël sans doute se l'est directement appropriée, et elle a mieux gardé l'empreinte de la main du maître. Les cheveux, arrangés en bandeaux ondés, découvrent complétement les joues et l'oreille. Un voile blanc, à travers lequel on voit des nattes ramenées sur le sommet de la tête, tombe jusque sur le dos. Le front est bien développé. Les yeux, pieusement abaissés, regardent l'enfant Jésus avec une tendresse pleine d'appréhension, et la bouche leur répond avec une émotion qui, pour être contenue, n'en est pas moins vive. Cette physionomie exprime le

recueillement, la douceur, la chasteté, la noblesse, et par-dessus tout une douleur pleinement consentie. La Vierge-mère voudrait sourire, elle ne peut, car elle connaît le prix de notre rédemption; elle sait que ce Fils qui lui tend les bras avec amour, les étendra un jour avec plus d'amour encore sur la croix pour le salut du monde. Voilà ce que Raphaël fait voir dans cette peinture. Sous le calme d'une âme que Dieu possède, on sent dans cette Vierge le déchirement d'un cœur élu pour le sacrifice. C'est là, il est vrai, « une douleur qui console, et une tristesse si douce, que, pour peu qu'on s'y abandonne, elle guérit de toutes les autres [1]... » N'oublions pas non plus la beauté de la main qui soutient le corps de l'Enfant [2], l'élégance du pied gauche que chausse une sandale antique dont les bandelettes sont attachées par une perle fixée sur le cou-de-pied [3]. Rien n'est plus exquis, plus réellement original que cette figure, dans laquelle la forme et le style concourent à l'unité d'une impression qui pénètre profondément et que rien n'efface. Regardons isolément la tête, c'est la Vierge; isolément

1. Bossuet.

2. Un repentir accuse le pouce de cette main par delà l'épaule de l'enfant Jésus. Ce repentir est maintenant effacé dans le tableau; mais il avait reparu au XVII[e] siècle sous l'action des premières restaurations, et Édelink l'a maintenu dans sa gravure. — La main droite est cachée derrière le corps de l'Enfant.

3. Le talon et la partie postérieure du pied sont couverts par la draperie du manteau. L'extrémité seulement du pied droit s'aperçoit dans l'ombre derrière le manteau.

les draperies, c'est la Vierge encore; isolément le maintien et le geste, c'est la Vierge toujours. Cette émotion, que nous ressentons en regardant le tableau dans son ensemble, nous l'avons éprouvée en étudiant tour à tour le dessin du Louvre et celui des Offices. Du commencement à la fin, du germe à la fleur, depuis le premier prélude jusqu'à la mélodie définitive, le même parfum se dégage de tout ce qui tient à cette Vierge. C'est la virginité chrétienne, que St Augustin montre comme une imitation de la vie des anges. « Elle élève tellement la chair, qu'elle l'égale en quelque façon à la pureté des esprits [1]. » Grâce à cette virginité, dit encore St Grégoire de Nysse, « Dieu ne refuse pas de vivre avec les hommes, et les hommes ont des ailes pour prendre leur vol du côté du ciel [2]. »

St Joseph, debout derrière la Vierge, s'enveloppe presque complétement dans un grand manteau jaune jeté par-dessus une tunique bleu clair qu'on n'aperçoit que sur la poitrine et sur le bras gauche. Un des pans de cette draperie jaune recouvre un panneau de boiserie appartenant sans doute à un prie-Dieu, sur lequel s'accoude l'époux de la Vierge[3]. La tête est vue de trois quarts à gauche et s'appuie sur la main

1. *Habent aliquid jam non carnis in carne.* St Augustin, *De sancta Virginit.*, n° 12, t. VI, col. 346.

2. St Grégoire de Nysse, *De Virginit.*, cap. II, t. III, p. 116.

3. St Joseph s'appuie sur son bras gauche; son bras droit, ramené sur sa poitrine, disparaît sous le manteau.

gauche; elle est coiffée d'une abondante chevelure noire un peu grisonnante, à laquelle répond une barbe de même nuance et de même force. Le front est haut et légèrement dégarni vers le milieu. Les yeux, graves et doux, regardent avec recueillement la Vierge et l'enfant Jésus. La physionomie, silencieuse et réfléchie, est pleine de noblesse et d'autorité; elle a de plus cette mélancolie surnaturelle que donne le sentiment profond des choses invisibles. Voilà par excellence « l'homme que Dieu a choisi parmi tous les autres pour lui mettre en main son trésor et le rendre ici-bas son dépositaire[1]... Le Seigneur s'est cherché un homme selon son cœur, pour déposer entre ses mains ce qu'il avait de plus cher; je veux dire la personne de son Fils unique, l'intégrité de sa sainte Mère, le salut du genre humain, le secret le plus sacré de son conseil, le trésor du ciel et de la terre[2]. » Raphaël, nous l'avons dit, a affectionné particulièrement cette figure. Il l'a représentée sous tous ses aspects dans la série de ses Saintes Familles; il en a tour à tour cherché l'idéal dans l'extrême vieillesse[3] et dans la virilité[4], et toujours il a fait briller en elle des traits de lumière et de vérité. Le voilà maintenant qui se résume et concentre ses forces pour découvrir « les

1. *I Reg.*, XIII, 14.

2. Bossuet, t. XVI, p. 117.

3. Notamment dans la Sainte Famille Canigiani et dans la Sainte Famille du musée de Madrid.

4. V. surtout la Sainte Famille de Lorette.

conseils de Dieu sur ce bienheureux patriarche[1]. » Il lui donne une place importante dans cette grande composition; il le pose au-dessus de tous les autres personnages, et montre ainsi que « le plus humble et le plus caché de tous les saints est, au sens chrétien du mot, le plus illustre[2]. » Jules Romain n'a peut-être pris aucune part à l'exécution de cette figure; Raphaël semble en avoir voulu garder pour lui seul la responsabilité. Rien de plus beau en effet que cette partie du tableau. La couleur y est d'une puissance, d'une franchise, d'une limpidité, d'une harmonie, qu'on ne retrouve pas, hélas! à ce degré dans la plupart des autres parties de ce chef-d'œuvre, et elle nous est parvenue sans altération. Voilà des teintes sans équivoque. Le jaune du manteau prend, dans les parties ombrées, de riches tons orangés, qui établissent avec le bleu de la robe un contraste charmant. La vivacité et la transparence des chairs sont rehaussées par les tons noirs et légèrement argentés des cheveux. Raphaël a excellé dans toutes les parties de son art. Le sentiment de la couleur était aussi puissant chez lui que le sentiment de la forme. Il avait reçu tous les dons en partage, le temps seul lui a manqué pour les mettre en œuvre. Quand on considère cette exécution si brillante et si vivante encore, on se représente ce que serait le tableau tout entier, si le pinceau du maître s'en

1. Bossuet, *Panégyrique de St Joseph.*
2. Bossuet, *ibid.*

était seul chargé, et l'on regrette amèrement les travaux multiples qui détournaient de sa voie le plus grand des peintres.

Ste Élisabeth, opposée à St Joseph, est agenouillée en face de la Vierge. Elle est vêtue d'une robe verte d'un très-beau ton, visible seulement sur la poitrine et sur l'avant-bras droit, et d'un manteau jaune qui couvre les épaules, le bras gauche et toute la partie inférieure de la figure [1]. Elle est initiée au mystère du Dieu fait homme et elle le révèle à son fils. Le corps penché en avant vers Jésus, elle joint avec ses mains les mains du précurseur, lui apprend à prier, et lui enseigne aussi qu'il faut se préparer à souffrir. « Quand Jésus entre quelque part, il y entre avec sa croix, il y porte avec lui toutes ses épines, et il en fait part à ceux qu'il aime [2]. » Cette Ste Élisabeth, par la position de son corps et par le mouvement de ses bras, exprime une intention que développent avec clarté les traits du visage et l'émotion répandue sur toute la physionomie. La tête, vue de trois quarts à droite, est coiffée d'une draperie blanche, rayée de rouge et de bleu, qui enveloppe complétement les cheveux et passe sous le menton. Les yeux sont abaissés vers les mains de St Jean; la bouche est grave, heureuse cependant et presque souriante. Les joues et le front sont amaigris, mais sans être déformés. Ce qu'il y a

1. Une partie de cette figure de Ste Élisabeth disparaît hors du champ du tableau.

2. Bossuet.

d'immortel dans les affections humaines rayonne sur ce visage chargé de rides. La bonté, la dignité, la noblesse, transfigurent ainsi la vieillesse et lui communiquent une impérissable beauté. On comprend de suite, dans la mère de S[t] Jean-Baptiste, toute une existence d'honneur et de loyauté. « Dieu a conduit le juste par les voies droites [1]. » Raphaël a prodigué, non-seulement les ressources de son génie dans la conception de cette S[te] Élisabeth, mais il a mis aussi dans l'exécution toutes les délicatesses de sa main. Cette figure est vivante, vivante de la vie réelle, et vivante aussi de la vie surnaturelle dont le Fils de Dieu donne seul la révélation.

Le petit S[t] Jean-Baptiste disparaît en partie dans les plis du manteau de S[te] Élisabeth. Plus âgé que Jésus, Jean ne se meut encore que dans les bras de sa mère. Le Verbe, au contraire, s'élance radieux dans le sein de Marie, et semble prêt à remonter au ciel d'où il est descendu. Quoi de plus charmant et en même temps quoi de plus religieux que ces deux groupes opposés, la Vierge et l'enfant Jésus, S[te] Élisabeth et S[t] Jean-Baptiste? Marie, jeune, belle, régénérée par la grâce, mère et cependant vierge, unie à un fils qui est Dieu et qui veut dépendre d'elle comme le plus humble des enfants des hommes; Élisabeth, pliant sous le poids de l'antique déchéance, touchant déjà presque au néant, et dont Dieu vient de tirer mira-

1. *Justum deduxit per vias rectas.* (Sap., x, 10.)

culeusement un fils qui n'est pas la lumière [1], mais qui devra rendre témoignage à la lumière [2]. « Jésus est grand par essence, et Jean sera grand par un éclat et un rejaillissement de la grandeur de Jésus [3]. » Voilà la doctrine, et rien ne la saurait exprimer plus clairement que le tableau de Raphaël. Jésus nous apparaît comme l'idéal par excellence, c'est le Fils de Dieu. S[t] Jean est remarquable par le choix de ses formes, mais ce n'est que le fils d'un homme, et il sera loin toujours de la beauté du Sauveur; aussi est-il humblement placé derrière Jésus. On dirait qu'il veut se rapetisser et comme s'effacer devant les splendeurs qui l'éblouissent. Toute sa figure est forte et un peu massive. C'est ainsi que l'art classique aurait conçu Hercule à côté de Jupiter, le plus grand des héros en présence du maître des dieux. Ses mains sont jointes, et une petite croix de jonc est appuyée contre sa poitrine. Sa tête, abondamment coiffée de cheveux bruns, est vue de trois quarts à droite et presque de face. Ses yeux, bien ouverts, regardent Jésus avec une naïve admiration, et la prière sort de sa bouche enfantine comme l'amour se répand de l'âme au dehors... Pourquoi faut-il que Jules Romain ait mis la main à cette figure de S[t] Jean? Pourquoi cette carnation massive, briquetée, noirâtre, au lieu des chairs naturelles et vivantes que nous eût données le pinceau de Raphaël?

1. *Non erat ille lux.* (Jean, I, 8).
2. *Sed ut testimonium perhiberet de lumine.* (*Ibid.*)
3. *Élévations*, XI[e] semaine, IV[e] élév.

Deux anges enfin viennent se mêler à l'intimité de la Sainte Famille, en rehausser l'harmonie, en expliquer le mystère. Les arts du dessin ne peuvent rien produire d'incorporel. L'intelligence même et l'amour, il faut que le peintre les unisse à un corps. C'est ainsi que Raphaël, en nous montrant une beauté sensible plus belle que la réalité, nous révèle « les propriétés et les excellences de ces merveilleuses créatures » qui sont de purs esprits, et nous fait monter par delà la terre et le ciel de la terre. « Dans ces anges respire la beauté mâle dans sa fleur. En eux se réunit la grâce sans mollesse et la vigueur sans rudesse. Ils ont la beauté des deux sexes, et cependant ils n'ont point de sexe. Le goût même serait coupable s'il y pensait. Une éternelle adoration brille sur ces visages célestes. Jamais ils n'ont été enfants, jamais ils ne seront vieillards. En les contemplant, nous avons l'idée de ce que nous serons lorsque nos corps se relèveront de la poussière pour n'y plus rentrer[1]... » — Le premier de ces deux anges est placé sur un second plan, vis-à-vis du spectateur et presque au milieu du tableau, entre la Vierge et S[te] Élisabeth. Il s'incline vers le Sauveur en croisant ses mains sur sa poitrine, et, les yeux brillants d'une sainte ardeur, il tourne vivement la tête vers son compagnon. Vu ainsi de trois quarts à gauche, son visage est d'une prodigieuse beauté de lignes et de sentiment. Les cheveux, chauds de tons, sont sé-

1. J. de Maistre.

parés au milieu du front et se déroulent sur les épaules. Cette figure étant reléguée dans l'ombre, c'est à peine si l'on distingue la couleur foncée de la tunique; mais la tête, grâce au mouvement d'adoration qui la porte en avant, s'éclaire des mêmes clartés qui illuminent tous les autres personnages de cette Sainte Famille. — Le second ange se tient derrière Ste Élisabeth, et termine le tableau d'une façon presque aérienne. Il se penche par-dessus la mère du précurseur, les deux bras étendus, et les mains soutenant une gerbe de fleurs qu'il va répandre sur la tête de la Vierge. La tête du divin messager, prise ainsi entre ses deux bras et vue de trois quarts à droite, plonge en partie dans le clair-obscur, et s'éclaire en partie de lumières semblables à des lueurs de feu. Le front est couronné de cheveux blonds qui tombent de chaque côté des joues; les yeux reflètent la Divinité qu'ils contemplent, et la bouche aussi rayonne de bonheur et d'intelligence. Une tunique bleue, qui découvre les bras jusqu'aux épaules, flotte derrière le dos et se confond avec de grandes ailes aux vives couleurs qui fuient hors du champ du tableau[1]... Rien de plus élevé que la poésie de ces deux figures. Raphaël semble, dans la conception d'un tel tableau, avoir voulu réaliser la parole du Psalmiste : « O mon Dieu ! je vous adorerai devant vos saints anges; je chanterai vos merveilles

1. Une figure à peu près semblable se retrouve parmi les Heures qui jettent des fleurs sur la table des dieux dans les Noces de Psyché. (V. *Raphaël et l'Antiquité*, t. II, p. 338.)

en leur présence[1]. » C'est en leur présence, en effet, qu'il a rendu à la Sainte Famille le plus bel hommage qu'elle ait jamais reçu des hommes. Il savait que, parmi ces bienheureux esprits, les plus parfaits, ceux qui se tiennent le plus près de Dieu, n'osent lever leurs yeux jusqu'à lui, et il a voulu montrer leur ravissement devant l'enfant Jésus. Dieu, en se faisant homme, leur permet de le contempler face à face, et ces créatures immortelles viennent avec bonheur s'unir à l'humanité pour proclamer les louanges de l'Éternel. L'un de ces « esprits purifiants » adore le Verbe directement; l'autre répand une pluie de fleurs sur la tête de la Vierge. Quelle grandeur dans ces deux figures! Et cependant que sont ces purs esprits à côté de la splendeur absolue du Verbe et de la Vierge-mère? Si Jules Romain a touché à ces anges, Raphaël est revenu à eux avec un soin particulier; c'est lui-même qui leur a imprimé le sceau de leur céleste origine.

Une chambre austère et sans ornements contient cette Sainte Famille. Un grand rideau vert est relevé à droite derrière S[t] Joseph; on entrevoit une crédence adossée aux sombres lambris; et par une baie ouverte à gauche, le ciel et la lumière viennent aussi prendre part à cette adoration. Un dallage de marbre, que Jules Romain a peint avec une habileté magistrale, conduit aux parois obscures du fond. C'est sur ce fond modeste que se détachent les sept figures que nous ve-

1. Ps. CXXXVII, 1, 2.

nons d'étudier une à une, et qu'il importe surtout de considérer dans leur ensemble. Chacune est un chef-d'œuvre de convenance et de beauté; et, liées entre elles par des liens indissolubles, elles gagnent par leur réunion une valeur beaucoup plus grande encore. Chaque partie paraît indépendante, et chacune est nécessaire à l'équilibre de toutes les autres. Rien ne saurait être ajouté, rien ne pourrait être retranché. Il y a de l'air partout, du vide nulle part. Pas une ligne qui n'ait sa raison d'être. S[t] Joseph d'un côté et les anges de l'autre sont comme des poids égaux qui assurent la stabilité de la masse. S[te] Élisabeth et S[t] Jean répondent à la Vierge, et l'enfant Jésus est le centre où aboutissent toutes les résultantes de ces forces différentes, comme il est le foyer d'où partent tous les rayons. Le parallélisme est parfait, la symétrie rigoureuse; mais l'harmonie domine tout et fait presque oublier ces exigences mathématiques d'une saine composition. Devant une pareille ordonnance, il n'y a qu'à admirer et à s'instruire [1].

L'apothéose se fait vite autour de pareilles œuvres, et pour elles bientôt la légende prend la place de l'his-

1. La coloration de ce tableau a poussé au noir et a pris une teinte rougeâtre peu agréable. Nous avons dit, chemin faisant, quelles étaient les causes générales de cet accident. Cela tient surtout au noir de fumée dont Jules Romain a fait abus sans doute en ébauchant ce tableau. Les dessous ont repoussé les dessus, que les restaurations avaient d'ailleurs singulièrement compromis, et les écrasent presque aujourd'hui. Un récent lavage, fait simplement avec de l'eau, a produit les plus heureux effets.

toire. Raphaël, dit-on, venait d'envoyer au roi de France le tableau de l'archange St Michel, et François Ier, saisi d'admiration, avait payé cette œuvre avec une telle munificence que le Sanzio, ne voulant pas être en retour de libéralité, peignit la Grande Sainte Famille et l'offrit au roi à titre d'hommage. Le roi accepta, en disant que « les hommes célèbres dans les arts, partageant l'immortalité avec les grands rois, pouvaient bien traiter d'égal à égal avec eux. » En même temps, il doubla le prix du St Michel et invita Raphaël à venir à sa cour ; mais Léon X s'opposa à ce que Raphaël quittât Rome[1]. Dans cet assaut de générosité entre l'artiste et le roi, l'imagination sans doute trouvait son compte, mais la vérité perdait ses droits. Elle les a repris, grâce aux documents publiés par Gaye[2]. Une série de lettres authentiques ont porté sur ce point la clarté.

En 1518, Laurent de Médicis venait d'usurper le duché d'Urbin et se trouvait en France pour solliciter la protection du roi. Connaissant le goût très-vif de François Ier pour les arts, il avait demandé à Raphaël deux tableaux importants, un St Michel archange

1. François Ier aurait payé la Grande Sainte Famille 24,000 livres. Et le P. Dan assure que, de son temps, « un fameux peintre, la considérant exactement, offrit d'en faire 20,000 écus, si elle estoit à vendre. » Le P. Dan ajoute qu'elle fut donnée en cadeau à François Ier par le pape Clément VII ; mais le P. Dan oublie que, en 1518, cinq ans encore devaient se passer avant que Clément VII ne fût pape.

2. V. le *Carteggio*, t. II, p. 146.

et une Sainte Famille, pensant que, devant ces chefs-d'œuvre, toute résistance et tous scrupules devraient céder. Goro Gheri de Pistoja, chargé du gouvernement de Florence, écrit alors au dataire de Léon X, Baldassare Turini da Pescia, un des amis les plus intimes de Raphaël et qui devait être bientôt son exécuteur testamentaire :

« Florence, 25 mars 1518. — Je ferai part à Son Excellence le duc (Laurent de Médicis) de ce que vous me dites de la diligence que Raphaël d'Urbin met à travailler aux peintures commandées par Son Excellence. Je sais que le duc l'apprendra avec beaucoup de plaisir. »

Quelques jours après, Laurent de Médicis revient avec insistance sur cette affaire, et Goro Gheri écrit de nouveau :

« 11 avril 1518. — Son Excellence le duc rappelle qu'on presse Raphaël d'Urbin de terminer le plus tôt possible les ouvrages qu'il fait pour Son Excellence, et moi je vous prie de le lui rappeler souvent. »

Quatre jours ne se passent pas sans qu'une lettre arrive encore au dataire de Léon X :

« 15 avril 1518. — J'apprends, écrit Goro Gheri, ce que vous me dites touchant le St Michel et la Notre-Dame que fait Raphaël d'Urbin, et Son Excellence le duc l'apprendra avec beaucoup de plaisir. »

Le mois suivant les deux tableaux sont achevés, et Goro Gheri s'entend avec Baldassare Turini pour les faire expédier en France :

« 8 mai 1518. — Quant au travail de Raphaël d'Urbin, nous croyons qu'il sera bien de l'envoyer par mer jusqu'en Provence, comme c'est votre avis, parce que cela sera plus commode, moins cher et moins embarrassant. De là, nous donnerons ensuite des ordres sur ce que l'on en devra faire. »

Mais Léon X intervient. Il s'agit d'œuvres de Raphaël, et l'économie lui semble mal proposée. Il se souvient d'ailleurs du désastre arrivé quelques mois avant au Spasimo[1], et il s'oppose formellement au voyage par mer :

« 17 mai 1518. — Quant aux peintures, j'apprends, écrit Gheri, que Notre Seigneur veut qu'elles aillent par terre. Qu'on fasse donc selon le plaisir de Sa Sainteté. N'oubliez pas de rappeler à Raphaël qu'il les arrange lui-même et prenne les mesures nécessaires pour qu'elles ne puissent pas s'abîmer en route, surtout s'il pleuvait. »

Quelques jours après, Goro Gheri est informé que les deux tableaux ont quitté Rome :

« 3 juin 1518. — J'apprends, dit-il, ce que vous avez arrêté relativement aux peintures faites par Raphaël, et je n'ai rien à ajouter à ce sujet. Vous avez bien fait de les adresser aux Bartholini de Lyon, où l'on trouvera des ordres sur ce qu'il y aura à faire. »

A peine Gheri a-t-il écrit ce billet que les tableaux arrivent à Florence. Aussitôt il envoie en France l'avis

1. V. t. II, p. 269.

suivant, qu'il adresse directement à Laurent de Médicis :

« 8 juin 1518. — Les peintures faites par Raphaël d'Urbin sont à Florence ; demain matin partiront les muletiers qui les transportent. Raphaël a envoyé avec elles un homme à lui. »

Quelque temps après, sans doute à la fin de juin, les deux tableaux arrivèrent à Lyon, et de là furent dirigés sur Paris.

Donc, le Saint Michel archange et la Grande Sainte Famille ont été peints à la même époque et sont venus en France en même temps. Que devient alors l'anecdote qui représente Raphaël et François Ier luttant de générosité et traitant presque de puissance à puissance ? La correspondance recueillie par Gaye remet cette affaire sous son véritable jour, et rend à chacun la place qui lui convient. Elle donne en outre une idée juste des négociations qui se poursuivaient alors auprès de Raphaël par l'intermédiaire des plus grands personnages. Elle prouve surtout l'intérêt que prenait le pape lui-même à de semblables négociations[1].

1. La Grande Sainte Famille était jadis couverte de volets décorés d'arabesques et d'allégories. On trouve en effet dans l'*Inventaire de Bailly* (1709-1710) la note suivante à propos de ce tableau : « Peint sur bois et dans une bordure dorée, avec deux volet doublés de velours vert, peints par-dessus d'ornements rehaussés d'or. » Ces volets ont été volés à la Révolution, et le tableau a été depuis transporté sur toile. — Usteri (*Note sur les lettres de Winckelmann à son ami en Suisse*, 1788, p. 83) raconte que la Grande

Nous avons vu combien de telles œuvres étaient dignes de toutes les sollicitudes. La Grande Sainte Famille est le dernier mot de Raphaël sur la Sainte Famille, et le suprême effort de l'art chrétien sur ce sujet éternel. C'est un charme de penser longtemps à de pareils tableaux, d'y laisser aller l'âme. Raphaël, si l'on excepte la Vierge de Saint-Sixte, n'a jamais obéi à une plus grande inspiration, n'a jamais élevé plus haut son style. Il a réuni dans un même cadre tous les âges de la vie, et il a convié les anges eux-mêmes à se mêler aux hommes. Ce tableau résume à la fois la chasteté des époques ferventes et tous les progrès accomplis par une longue suite de générations convaincues; il marque ce que l'art chrétien doit conserver de dogmatique et ce qu'il doit garder d'indépendant; il est également éloigné des doctrines étroites de la théocratie primitive et des visées folles de la licence et de la révolte; il couronne deux siècles et demi de renaissance, et concilie les traditions les plus opposées dans une harmonie supérieure à toute

Sainte Famille était jadis placée à Versailles, au-dessus d'une cheminée, et que ce fut Wille, le graveur, qui obtint qu'on la mît dans une antichambre où il n'y avait pas de cheminée, et où par conséquent le feu ni la fumée n'étaient plus à craindre. — Raffaele del Colle peignit à fresque une copie de la Grande Sainte Famille dans l'église du *Corpus Domini*, à Urbania. On cite plusieurs répétitions de ce tableau : une entre autres de Mignard; et une curieuse variante qui se trouve chez le duc de Buccleuch, à Broughton Hall, ancienne résidence des ducs de Montague. (V. Passavant, t. II, p. 259.)

contradiction. Sans une idée fervente et presque mystique, une telle œuvre n'aurait pas d'autorité religieuse ; sans les liens qui l'attachent à la nature, elle n'aurait pas de prise sur les sens ; sans l'intervention des traditions classiques enfin, elle n'aurait pas cette grandeur dont l'antiquité a prodigué aux arts d'impérissables modèles. Raphaël, à l'apogée de sa force, garde, comme d'inappréciables trésors, les dons de sa naissance, les conquêtes qu'il a faites sur la nature, les révélations qu'il a reçues des anciens. En suivant la série de ses Saintes Familles, comme en étudiant précédemment ses autres Vierges, nous avons passé par un enchaînement rigoureux et logique d'œuvres toujours progressives, jamais contradictoires. Aucun des tableaux que nous venons d'étudier ne nous a ramenés dans le domaine absolu de la pure Ombrie. La Sainte Famille au Palmier, la Sainte Famille Canigiani et la Sainte Famille du musée de Madrid, tout en nous reportant vers les chastes enseignements d'Urbin et de Pérouse, nous ont retenus quelque temps sous les influences du naturalisme florentin. La Sainte Famille de Lorette, la Sainte Famille de Naples et la Sainte Famille *dell' Impannata*, nous ont conduits à Rome pour y suivre, dans une voie plus large, le développement d'une pensée vraiment universelle. La Sainte Famille à la Perle, la petite Sainte Famille du Louvre, la Sainte Famille à la Légende, la Sainte Famille sous le Chêne, la Sainte Famille *del Passeggio*, la Sainte Famille dans les Ruines, etc., nous ont inclinés vers des

œuvres abandonnées aux soins de l'école ; dans ces œuvres, nous avons vu l'esprit du maître s'éclipser de plus en plus, pour reparaître enfin avec plus d'éclat que jamais dans la Grande Sainte Famille. « Il faut, dit le Fils de Dieu, que votre œil soit simple. » Les élèves de Raphaël n'ont pas compris cette vérité. Raphaël en a été possédé, et en voyant d'un œil simple, il a pénétré plus avant qu'aucun autre dans les profondeurs de l'éternelle beauté.

LA

VIERGE GLORIEUSE.

Guidés par Raphaël, il nous reste à considérer les rapports que la Vierge conserve avec le monde au sein de sa gloire et de son immortalité.

Les arts du dessin ont deux manières principales de montrer la Vierge glorieuse. Tantôt ils la placent dans le ciel, présentant pour l'éternité son Fils à l'adoration du monde. Tantôt ils la conçoivent plus familière et vivant plus intimement dans l'Église; Marie est alors généralement assise au milieu des fidèles, et rehausse, par l'universalité de son culte, la dévotion locale ou accidentelle accordée aux saints qui l'entourent. Quels que soient ces tableaux, ils enseignent tous que la Vierge occupe, dans l'économie de l'Incarnation, la place que tient la femme dans la famille humaine. La Vierge a toujours un rôle de médiation. Elle touche à Dieu par sa maternité et à nous par sa bonté. Elle a pour mission de s'intéresser et de concourir sans cesse à notre bonheur.

En passant par la Vierge, la prière du chrétien devient la prière même de la Vierge. « Le Fils exaucera la Mère, dit saint Bernard, et le Père exaucera le Fils. C'est là l'échelle du pécheur, c'est là ma plus grande confiance, c'est là toute la raison de mon espoir [1]. » Au sommet, la divinité invisible du Père ; à la base, l'humanité de Marie ; au milieu, la divinité et l'humanité unies et confondues en Jésus-Christ, Fils unique de Dieu et de la Vierge. Enfin, tout autour de la Vierge, la multitude des saints, qu'elle a enfantés à la grâce en donnant au monde le Sauveur.

L'antiquité, par une tradition constante, a professé l'idée de la fédération des âmes à travers la mort et préparé ainsi la doctrine catholique de la communion des saints. Platon, au cinquième livre de sa *République*, dit de ceux qui ont honoré leur patrie : « Ils deviennent des génies purs, bienfaisants, protecteurs de l'humanité. » Cicéron, de son côté, dans *le Songe de Scipion*, fait dire à l'âme de l'aïeul de son héros : « C'est du ciel que partent les génies tutélaires qui gouvernent les peuples, et c'est là qu'ils reviennent... » Et Tacite, dans sa *Vie d'Agricola* : « Ramène-nous, dit-il, ô Agricola, de nos regrets stériles à la ferme contemplation de tes vertus. » Cependant la lumière n'est encore là que diffuse et obscurcie à force d'erreurs et de confusion. Mais Jésus paraît et la vérité luit ; la philosophie et la poésie païennes, sans s'anéan-

1. St Bernard, *In Nativ. B. V. Mariæ.*

tir, s'effacent devant la parole même de Dieu. D'un mot le Christ institue son Église, avec la perpétuité de son enseignement et de ses exemples, avec l'immortalité de ses saints, vivant les uns des autres, se survivant à eux-mêmes, remplissant les degrés mystiques qui de la terre conduisent au ciel. La Vierge, au sommet de cette hiérarchie religieuse, commande à « la sainte milice que par son sang le Christ a faite son épouse[1]. » C'est par une femme que le monde s'était éloigné de Dieu, c'est par une femme aussi qu'il y revient. « Où avait abondé le péché, Dieu a fait surabonder la grâce[2]. » La Vierge est la nouvelle Ève ; elle est la Mère des chrétiens dans le sens le plus intime. « Selon la chair, dit S[t] Augustin, Marie est Mère de Jésus-Christ, notre chef; et, selon l'esprit, elle est Mère de ses membres, c'est-à-dire de nous tous, parce qu'elle a coopéré par sa charité à la naissance des fidèles dans l'Église[3]. » Et comme l'Église honore les saints en raison de leur union avec Dieu, elle honore par-dessus tout la Vierge, mère de tous les saints. La Vierge domine donc toute la création. Aucun être humain ou angélique n'a été porté à une telle hauteur, et, à part le culte divin qui n'appartient qu'à Dieu, tout hommage lui est dû.

Telle est la Vierge glorieuse honorée par les saints, célébrée par les poëtes, entrevue par les peintres. Nous l'avons suivie déjà pendant quinze siècles, au début

1. Dante, *Paradiso*, canto XXXI, v. 2.
2. *Ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia.*
3. S[t] Augustin, *De Virg.*, cap. VI.

de cette étude, fortifiant sans interruption les âmes et les cœurs. Nous savons ce qu'elle a inspiré d'œuvres sublimes par la pensée mais variables par la forme, empruntées d'abord au paganisme et revêtues des derniers rayons de son antique splendeur, puis dégénérées et avilies au point d'être devenues presque repoussantes, pour se relever ensuite et jeter un si bel éclat pendant toute cette renaissance qui fut comme le réveil de l'Italie après de longs siècles de torpeur. Nous allons voir comment Raphaël s'empare à son tour de cette grande idée, en est dominé sans en être accablé, et la développe dans une série de tableaux qui signalent toutes les phases de sa vie par les inspirations les plus vives, les plus simples et les plus grandioses. C'est ainsi que nous étudierons tour à tour: la Vierge de Saint-Nicolas de Tolentino, la Vierge entre S[t] Jérôme et S[t] François, la Vierge de la famille Ansidei, la Vierge du couvent de Saint-Antoine de Padoue, la Vierge au Baldaquin, la Vierge de Foligno, la Vierge au Poisson, les saints et les saintes auxquels les contemporains de Raphaël avait voué un culte de prédilection à côté de la Vierge, enfin la Vierge de Saint-Sixte.

LA VIERGE DE SAINT-NICOLAS DE TOLENTINO.

(Le dessin de ce tableau est au musée de Lille.)

On lit dans l'*Histoire de la Peinture en Italie*, par l'abbé Lanzi [1] : « J'ai entendu dire, à Città di Castello, que Raphaël, à l'âge de dix-sept ans, peignit le tableau de Saint-Nicolas de Tolentino aux Eremitani. Le style de cette peinture était celui de l'école de Pérouse ; mais la composition s'écartait de celles qui étaient alors généralement en usage, et ne représentait pas la Vierge assise sur un trône, avec des saints debout autour d'elle. Raphaël avait montré ce saint au moment où la Vierge et S[t] Augustin, voilés en partie par des nuages, vont poser une couronne sur son front. A droite et à gauche deux anges, d'une beauté divine, déroulaient des banderoles sur lesquelles étaient écrites les louanges de S[t] Nicolas. Au sommet se trouvait le Père éternel, environné d'une gloire formée de chérubins. Tous ces personnages étaient placés dans une sorte de temple orné de pilastres, dont les détails minutieux rappelaient la manière de Mantegna. Les plis des draperies offraient le mélange de l'ancien goût et d'un goût plus correct. Le démon, terrassé sous les pieds du saint, n'avait pas

1. Tome II, p. 54.

cette difformité bizarre que lui prêtaient les anciens; il avait le visage d'un Éthiopien... » Pungileoni fournit une description à peu près semblable; seulement il fait intervenir, à tort assurément, S[t] Nicolas de Bari [1]. Quant à Vasari, il mentionne ce tableau comme un des premiers ouvrages de Raphaël, mais il ne le décrit pas : « *Tornando Pietro per alcuni suoi bisogni a Firenze, Raffaello partitosi di Perugia, se n'andò con alcuni amici suoi à Città di Castello; dove fece una tavola in Santo Agostino* [2]... » Cette peinture n'existe plus. Très-endommagée par un tremblement de terre qui faillit ruiner complétement l'église de Saint-Augustin, elle fut vendue par les Eremitani au pape Pie VI en 1789. Le Saint-Père, au lieu de conserver l'œuvre dans son ensemble et de tenter une restauration, la fit couper en autant de parties qu'il y avait de figures, et ces fragments restèrent au Vatican jusqu'à l'invasion française. Ils disparurent alors, et l'on ne sait ce qu'ils sont devenus [3]. Mais si le tableau n'est plus, il reste un dessin qui permet de le restituer et de se représenter ce qu'il devait être. Ce dessin, qui fait partie de la collection Wicar à Lille, confirme pleinement la date [4] et l'authenticité de la peinture; il justifie en outre à peu

1. *Elogio storico di Raffaello Santi*, p. 34.

2. Vasari, t. VIII, p. 3.

3. Le fragment le mieux conservé était celui qui contenait Dieu le Père.

4. 1500.

près complétement la description donnée par Lanzi, sur la foi de témoins qui avaient pu voir encore le tableau à sa place primitive dans l'église de Saint-Augustin.

Pour comprendre le sujet que nous allons décrire, il importe de rappeler d'abord quel fut le personnage dont Raphaël avait à exalter la sainteté.

Vingt ans avant Dante et trente et un ans avant Giotto, l'an 1245, à Sant'-Angelo près Fermo dans la Marche d'Ancône, un enfant naissait à la suite d'un pèlerinage que ses parents avaient fait à la châsse de S[t] Nicolas de Bari, et prenait le nom du saint à l'intercession duquel on attribuait sa naissance. Nicolas se passionna tout de suite pour la sainteté. Il chérissait les pauvres, était dur envers lui-même et plein de douceur à l'égard des autres. Sa vocation religieuse se déclara sur les bancs de l'école, et, encore enfant, il fut pourvu d'un canonicat dans l'église du Sauveur à Tolentino. Presque aussitôt les prédications d'un ermite de Saint-Augustin l'entraînèrent dans la voie monastique. Il prit l'habit de novice au couvent de Tolentino, et prononça ses vœux avant d'avoir atteint sa dix-huitième année. Comme moine, les traits principaux de sa physionomie sont l'humilité, la charité, la douceur, l'égalité d'âme, le renoncement absolu de soi-même et la passion de la pénitence [1]. Prêtre, il

1. On montre encore, à Tolentino, les disciplines et d'autres instruments de macération témoins de la haine qu'il portait à sa

honorait Jésus-Christ dans tout ce qui porte l'empreinte de son amour : dans les chrétiens qui sont les membres vivants de son corps, et partout dans la nature où circule la séve de charité dont la source est en Dieu. A l'autel, son visage s'enflammait et des larmes abondantes s'échappaient de ses yeux. Son âme, détachée de la terre, était en communication constante avec le ciel. Tout devenait meilleur autour de cet homme excellent, qui se survécut à lui-même par le souvenir de ses vertus beaucoup plus encore que par ses miracles. Il mourut le 10 septembre 1308 [1], fut enterré dans la chapelle même où chaque jour durant trente années il avait célébré le sacrifice de l'amour, et sur cette chapelle s'éleva bientôt la cathédrale que la piété des peuples mit sous l'invocation de son nom. S[t] Nicolas de Tolentino est une de ces figures héroïques, dont la grâce modeste est admirablement appropriée à cette époque féconde et tourmentée, où l'homme, toujours en lutte pour sa liberté, était élevé vers Dieu par la force de son âme et par la dignité de ses agitations. Alors tout fut excessif, la vertu comme le vice.

chair. Il couchait sur la terre nue, avec une pierre pour oreiller, ne mangeait que de mauvais pain et quelques racines, etc.

1. Il fut canonisé par Eugène IV, en 1446. (V. la *Vie de S[t] Nicolas de Tolentino*, écrite d'abord par Pierre de Monte Rubeano, son contemporain ; puis par Thomas de Herrera, qui vivait en 1330 ; et enfin par le B. Jourdain de Sane. — V. aussi le *Cornelii Curtii, Ord. Erem. S. Augustini, S. Nicolaus Tolentinus, Antverpiæ*, 1637, in-12, et le P. Suysken, *Act. SS.*, t. III, sept., p. 636. — V. également Alban Butler.

Dante, qui mourut treize ans plus tard, a tour à tour enduré tous les supplices de l'enfer et goûté toutes les joies du paradis. Giotto fut le digne contemporain du poëte, dont il ne voulut garder que la bonté. Voyons comment Raphaël, marchant sur les traces de son illustre devancier et se révélant comme maître à l'âge où d'ordinaire l'élève commence à peine à se montrer, a rêvé et rendu les traits d'un religieux qui de son côté fut un saint presque avant d'avoir été un homme.

Il s'agissait de représenter la gloire du saint, de faire comprendre ses mérites et de faire aimer sa vertu. Or, la gloire de St Nicolas de Tolentino est mise en pleine lumière par l'intervention de Dieu le Père, de la Vierge et de St Augustin. Ses mérites sont rendus manifestes par la manière à la fois humble et triomphante dont il tient Satan terrassé sous ses pieds. Sa vertu enfin, par la grâce dont elle se pare, entraîne le cœur des hommes en attirant à elle l'amour même des anges. De tout cela, à la vérité, il ne reste plus qu'un souffle, un simple croquis légèrement dessiné à la pierre noire, d'après nature, et qui semble prêt à s'envoler bientôt. Mais si ces figures aériennes s'offrent à nous sous les dehors de la réalité, si notamment leurs costumes démontrent la présence du modèle vivant, les attitudes sont si simples, si touchantes, si nobles, si calmes, les têtes surtout expriment avec tant de ferveur l'idée du maître, qu'on possède vraiment ce qu'il y a de plus immatériel, de plus vif, de plus pathétique dans

cette conception, et que l'on a, sous une apparence familière, l'âme même du tableau.

S[t] Nicolas de Tolentino, debout et les deux pieds posés sur le démon vaincu, occupe le bas de la composition. La jambe gauche est tendue en avant, et le poids du corps porte sur la hanche droite. La tête est penchée sur l'épaule droite, et les yeux baissés à terre regardent l'ennemi renversé. Voilà une bien calme image du combat de la vie, et il n'en est pas de plus pénétrante. Armé de la croix et de l'Évangile, le saint a triomphé[1]. Les austérités auxquelles il s'est soumis, en fortifiant son âme, ont épuisé son corps. Ses traits sont amaigris, mais non pas déformés, et, sans avoir rien perdu de leur pureté native, ils ont pris un caractère particulier de douceur et de mansuétude. Le regard est humble et la bouche est compatissante; le saint contemple le mal avec tristesse, mais avec bonté, et la charité qui remplit son cœur semble prête à relever Satan lui-même de l'antique déchéance. Tout cela est très-naïvement et très-clairement écrit dans ce modeste dessin. Pour ce S[t] Nicolas, Raphaël a fait d'abord placer devant lui un de ses condisciples. Les chausses et le justaucorps dessinent les formes sveltes, longues et un peu grêles, que l'on retrouve à chaque pas vers l'année 1500 dans l'école de Pérugin. Le costume est tout local et n'a rien qui rappelle la pro-

1. Il tient la croix de la main droite et l'Évangile de la main gauche.

fession du héros; mais le mouvement est juste, et en parfait accord avec l'état de l'âme. Cette âme rayonne déjà sur le visage à peine esquissé. Non content de l'expression qu'il formulait ainsi d'une manière sommaire dans un croquis d'ensemble, Raphaël a repris cette tête avec un soin particulier au verso de la même feuille, et il en a fait une étude spéciale et notablement agrandie. Cette fois il paraît avoir choisi pour modèle un moine de l'ordre des frères prêcheurs auquel avait appartenu S[t] Nicolas, et, dans cette physionomie prise sur le vif, il a mis tant de chaleur et tant de bonté, qu'on ne saurait supposer dans la peinture une plus délicieuse expression[1]. — Quant au démon, il se débat vainement sous l'étreinte invincible qui l'a renversé. L'ébauche, à la vérité, est ici trop confuse pour qu'on puisse juger de ce que pouvait être cette figure dans le tableau. On voit néanmoins que Raphaël s'affranchit des anciens errements, qu'il renonce aux allégories pour revenir à l'humanité, et qu'il se sent capable de saisir dans l'homme l'essence du mal, sans avilir pour cela l'empreinte originelle de la création. — De chaque côté, dans le bas du tableau, deux anges, au dire de Lanzi, déroulaient des banderoles sur lesquelles on lisait les

1. On voit, à côté de cette tête, une étude de la draperie qui était destinée sans doute à la robe du saint. Puis viennent quatre cygnes esquissés très-vivement à la plume, dans l'esprit des arabesques du temps; et une portion de palais, dont le portique rappelle un des palais d'Urbin ou de Gubbio.

louanges du saint. De ces quatre figures, le dessin n'en donne qu'une seule, et encore n'est-elle que très-légèrement esquissée. Le bras droit notamment est à peine indiqué. On conçoit néanmoins très-distinctement le mouvement du corps sous le mouvement de la draperie; on admire surtout la tête et le sentiment qui l'anime; on saisit comme au vol l'élan de ce pur esprit; et si, devant ces lignes à peine ébauchées, on songe encore à Pérugin, ce n'est que pour mesurer de combien Raphaël encore enfant le dépasse déjà.

Celui des condisciples de Raphaël qui a bien voulu poser pour le Père éternel se tient droit et est vu de face un peu plus qu'à mi-corps, dans une *mandorla* dont on ne saisit encore que le tracé géométrique au-dessus de St Nicolas de Tolentino et au sommet du dessin. Il est impossible d'interroger la nature avec plus de sincérité, et de reproduire avec plus d'esprit les caractères particuliers qu'elle présente. Le costume est encore tout prosaïque : le justaucorps, les chausses, la braguette et jusqu'à la calotte qui couvre les cheveux, tout appartient à la réalité. Cette figure n'est plus jeune et n'est pas vieille encore; elle n'a pas précisément d'âge, elle est avant tout excellente. On voit qu'elle s'est placée avec la plus grande bonhomie devant le Sanzio, et qu'elle s'est prêtée avec une complaisante admiration au service qu'on lui demandait. Les deux mains, ramenées sur la poitrine, tiennent une couronne suspendue au-dessus de la tête du saint. Les yeux abaissés expriment une bonté pa-

ternelle, et la bouche sourit avec bienveillance. « Dieu est amour, » tout le christianisme est là, et le plus simple des hommes, interrogé avec intelligence, offre à l'art, sous une forme familière, un reflet de cet amour. En regardant ici les deux têtes si naturelles et si vivantes du saint et du Père éternel, on songe tout de suite à la solidarité qu'il y a entre la gloire de Dieu et la gloire des saints. « Je vous prendrai en moi-même, a dit Jésus-Christ, afin que là où je suis vous soyez aussi... Comme vous, mon Père, vous êtes en moi et moi en vous, de même qu'ils ne soient qu'un en nous, afin qu'ils soient un comme nous sommes un, qu'ils soient consommés dans l'unité, et que le monde connaisse que vous les avez aimés comme vous m'avez aimé[1]. » Voilà ce qu'instinctivement Raphaël fait sentir dans ce dessin, où le génie précoce de l'homme s'accorde avec la naïveté d'un cœur encore enfant.

La Vierge est à la droite de Dieu le Père[2] et un peu au-dessous[3]. C'est une douce et charmante image. un peu triste, faite je crois d'imagination, et dont le sentiment appartient exclusivement à Raphaël. La tête, vue de trois quarts et presque de profil, est tendue en avant, et la poitrine est légèrement renversée en arrière. La main gauche retient sur le milieu

1. Jean, XIV, 3, et XVII, 22, 23.
2. A gauche du spectateur.
3. Le bas de cette figure de Vierge est voilé par un nuage.

du corps la draperie du manteau, et la droite porte une couronne qu'elle avance vers la tête du saint. Le costume est tel à peu près qu'il devait être dans le tableau, et il y a peu aussi à reprendre dans l'arrangement des cheveux. On voit déjà, dans la seule indication de ce dessin, la plus glorifiée des créatures, la Reine des hommes et des anges, celle qui domine tout, excepté Celui qui lui a tout assujetti. « Elle était notre sœur par nature avant de devenir notre mère par la grâce, et son humilité volontaire a fait tout le miracle de sa grandeur [1]. » Cette humilité, qui est la grandeur même, s'est révélée à Raphaël au début de sa vie. La Vierge ici paraît au ciel comme l'étoile qui se lève, et répand sur le saint quelque chose de sa propre splendeur. Elle abaisse ses yeux vers St Nicolas de Tolentino, le soutient dans le combat de la vie, et, lui présentant l'immortelle couronne, semble lui dire, comme Béatrix à Dante : « Tu seras peu de temps habitant de cette forêt, et tu seras éternellement avec moi citoyen de cette Rome, dont le Christ est Romain [2]... »

St Augustin, le patron de l'Église à laquelle Raphaël destinait son tableau, est de l'autre côté du

1. *Lumen æternum mundo effudit...* (Préface de la messe de la Sainte Vierge.)

2. Qui sarai tu poco tempo silvano,
E sarai meco senza fine cive
Diquella Roma, onde Cristo è romano.
(Dante, *Purgatorio*, canto XXXII, v. 100.)

Père éternel[1]. Par le geste, par la pose, par l'esprit, il correspond à la Vierge. Coiffé de la mitre et vêtu de l'habit épiscopal, il tient sa crosse de la main gauche, et de la droite s'apprête aussi à couronner S[t] Nicolas de Tolentino. Cette figure est, plus que les précédentes, dans l'esprit de Pérugin. Le visage est maigre, fervent, ascétique, mais un peu éteint. Il n'y a là encore aucun de ces grands caractères, tranchés, définitifs, par lesquels, d'un trait, Raphaël montrera bientôt l'âme et l'histoire d'un homme. — Enfin, entre la Vierge et S[t] Augustin, plane un chérubin. Cette tête, portée par ses ailes multiples, est la signature la plus authentique que Raphaël ait pu mettre à ce dessin. Lui seul, en effet, a su, dès l'enfance, trouver la forme parfaite de ces créatures aériennes et idéales qu'on appelle des anges.

Tel est l'ensemble de cette composition, renfermée dans un appareil d'architecture dont les pilastres soutiennent un arc en plein cintre. S[t] Nicolas de Tolentino occupe le milieu de l'espace compris entre les pilastres; au pilastre de gauche est adossé le seul des quatre anges mentionnés par Lanzi; la Vierge et S[t] Augustin sont suspendus à la base du cintre, dont le Père éternel forme la clef de voûte. Tout cela est symétrique, presque archaïque encore, mais sans rien de raide ni de monotone, avec quelque chose au contraire de souple et de spontané qui présage l'indépendance. Chaque figure, prise isolément, exprime un senti-

1. A droite du spectateur.

ment intime et particulier, qui vient se fondre dans le sentiment général et chrétien de l'ensemble. Peut-être un jour reverra-t-on les fragments égarés du tableau. Mais ces notes détachées, quelle que puisse être désormais leur beauté, ne nous rendront plus le chant harmonieux qui se retrouve encore dans le simple dessin de Raphaël.

LA VIERGE ENTRE S^T JÉROME ET S^T FRANÇOIS

(Musée de Berlin).

On voit dans la collection Albertine, à Vienne, un dessin de Pérugin qui représente la Vierge assise, tenant le *Bambino* également assis sur un coussin posé sur ses genoux. De chaque côté de Marie, St Jérôme et St François d'Assise sont en prière et en contemplation devant l'enfant divin. Les trois figures de la Vierge et des saints sont vues seulement jusqu'à mi-jambes; la figure seule de l'enfant Jésus se montre tout entière. Or, ce dessin à la plume, très-arrêté, très-nettement rendu, Raphaël se l'est approprié, et d'un motif mille fois répété depuis des siècles par toutes les écoles de la Péninsule, il a fait un tableau ravissant. Ce tableau, marqué d'une grâce exquise, paraît avoir été peint vers l'année 1503.

Il appartint successivement aux Borghèse et aux Aldobrandini; puis il passa en Allemagne, où il fit partie de la collection du comte Van der Ropp, avant d'entrer en 1829 au musée de Berlin. Rapprochons la peinture de Raphaël du dessin de Pietro Vannucci, et voyons combien l'élève, tout en restant par la forme soumis à son maître, était indépendant par l'esprit, et de quelle hauteur il dominait déjà dans l'école.

L'enfant Jésus, centre de la composition, n'est encore chez Pérugin qu'un *Bambino* joufflu, potelé, frisé, de santé florissante et de traits réguliers. Aucun sentiment surhumain ne se remarque en lui; l'humanité, heureuse et saine, y montre avec complaisance ses trésors de nature, mais la divinité ne s'y fait sentir par aucun de ces traits qui forcent l'homme à reconnaître dans le Fils de Marie l'image même de Dieu. Le petit corps est vêtu d'une tunique dont les manches enveloppent complétement les bras; les deux mains tiennent une banderole sur laquelle les yeux abaissés lisent avec indifférence, et la physionomie ne trahit pas la moindre émotion. — Il n'en est pas ainsi dans le tableau de Raphaël. L'enfant a rejeté le vêtement par trop familier que lui donnait Pérugin, et ne conserve plus qu'une légère ceinture de gaze blanche, ramenée en forme de lisières par-dessus les épaules. Il ne porte plus de légende, et ses mains restées sans emploi s'occupent, l'une[1] à caresser la main de sa

1. La gauche.

mère, l'autre [1] à nous attirer à lui par la plus tendre bénédiction. La tête enfin, en se redressant, se penche légèrement de côté sur l'épaule droite; et les yeux, au lieu d'être abaissés, s'ouvrent tout grands sur le spectateur. Dès lors toute ambiguïté disparaît. Au lieu de l'enfant qui tout à l'heure regardait, sans paraître la comprendre, la parole écrite devant lui, on voit le Fils de Dieu, qui met dans son amour une intelligence infinie. Cette figure est délicieuse, et bien qu'elle reproduise nombre de figures semblables devant lesquelles nous nous sommes souvent arrêtés dans le cours de cette étude, nous avons peine à nous en détacher. C'est que les formes de la vérité sont inépuisables; elles se renouvellent sans cesse, sans se répéter jamais. Comment se lasser de cet enfant Jésus, qui caresse de son regard en même temps qu'il bénit de sa main? Le moyen de résister à l'attraction de ce Dieu qui se fait petit devant l'homme pour que l'homme se puisse familiariser avec lui? Comment n'être pas pénétré de ce regard limpide et profond? Comment oublier jamais cette beauté surnaturelle qui réveille dans l'âme le désir de croire et le besoin d'aimer? Voilà de ces créations ferventes et pittoresques, naïves et savantes, qui ont élevé Raphaël, dès sa première jeunesse, au-dessus des plus fameux maîtres, et qui ont incliné devant lui toute rivalité. Tant qu'un seul de ces enfants

1. La droite.

subsistera, Raphaël restera le peintre par excellence de la divinité du Fils de l'homme. Mais si l'enfant Jésus a souri au Sanzio, la Vierge aussi n'a cessé de se révéler à lui, et c'est ce que montre avec une égale évidence le tableau du musée de Berlin.

La Vierge, dans le dessin de Pérugin, soutient de la main gauche le pied de son Fils et protége de la main droite l'épaule de l'Enfant. Il n'en est pas tout à fait ainsi dans le tableau de Raphaël, où Marie entoure avec précaution de ses deux mains le corps de Jésus, marquant ainsi par son geste une affection plus vive et un respect plus grand. A part cette nuance légère, les deux figures sont de part et d'autre semblablement disposées : il n'y a de différence que dans le sentiment, dans cette partie impalpable de l'art qu'aucun maître n'enseigne et que le génie seul peut atteindre. Le costume est riche et n'en est pas moins austère : la robe rouge, qui découvre le cou en voilant les épaules, est rehaussée de broderies d'or; une perle d'or fixe sur la poitrine le manteau bleu, et une étoile d'or indique sur ce manteau la place du cœur. La tête, de trois quarts à gauche, s'incline sur l'épaule droite et se penche en avant vers le *Bambino*. Le front est haut, pur, intelligent; deux bandeaux de cheveux blonds le couronnent et disparaissent presque complétement sous le capuchon bleu doublé de vert [1], ainsi que sous le voile de gaze qui descend sur le sommet du front, le

1. Ce capuchon appartient au manteau.

long des joues et jusque sur le cou. La physionomie est originale et grave, humble et ferme, douce et un peu triste. La jeunesse pare ce frais visage, auquel l'austérité chrétienne imprime la plus haute dignité. Les yeux, grands et chastes, sont tendrement abaissés sur l'enfant. Le recueillement est plus profond que chez Pérugin, les traits s'animent tout en demeurant calmes, la vie intérieure prend une vivacité qu'on ne lui avait point encore vue dans l'école. Les lignes aussi sont mieux accentuées, et en même temps plus délicates et plus fines que sous la main de Pietro Vannucci. Le nez, sans rien perdre de son élégance, s'accuse d'une manière presque sculpturale; la bouche, en montrant plus de tristesse, a plus de bonté; le galbe des joues est moins lourd, le bas du visage notamment s'allége d'un surcroît d'embonpoint qui lui était nuisible. Le charme mystique incontestable qui attire vers les Vierges de Pérugin acquiert avec Raphaël un caractère particulier de mélancolie qui, sans altérer la beauté physique, complète la beauté morale. Ce beau visage prie, sourit, aime et pleure tout ensemble. La Vierge glorieuse, même quand elle jouit au ciel de son immuable félicité, n'apparaît jamais impassible et sans émotion aux regards de l'homme; toujours la sympathie rayonne à travers le calme qui l'enveloppe, toujours elle considère le monde en compatissant à ses peines; elle est à la fois la sœur et la mère de ceux qui souffrent, prenant pour elle leurs douleurs et leurs larmes, afin de les rendre plus

touchantes aux yeux de Dieu. A plus forte raison quand elle quitte les régions éternelles pour venir, avec l'enfant Jésus, vivre dans l'intimité des saints. Comme elle touche alors de très-près aux misères humaines, elle les doit ressentir avec une vivacité singulière, et si dans ce moment elle regarde son Fils, ce n'est plus comme au temps de sa vie mortelle avec le pressentiment d'une destinée personnelle irrévocablement fixée depuis des siècles, c'est pour le prier en mêlant ses larmes aux larmes mêmes des hommes. A cette prière, l'enfant Jésus répond ici par une bénédiction... Voilà ce qu'exprime le tableau de Raphaël, dans lequel l'Église est représentée par deux de ses plus grands saints, St Jérôme et St François d'Assise.

St Jérôme se tient, les mains jointes, à la droite de la Vierge [1]. Le fougueux docteur est là tranquille et recueilli, « s'embellissant de la splendeur de Marie, comme du soleil l'étoile du matin... »

> . . . . abbelliva di Maria,
> Come del Sol la stella mattutina [2].

Raphaël a pris ici l'image du solitaire de Bethléem telle que la Renaissance l'avait adoptée, telle particulièrement que l'avait conçue l'esprit ombrien ; image de fantaisie, poétique par le style, saisissante par la beauté plus que par la force. La tête, vue de trois quarts à droite et inclinée vers l'enfant Jésus, est

1. A la gauche du spectateur.
2. Dante, *Paradiso*, canto XXXII, v. 107.

coiffée du capuchon monastique que surmonte le chapeau de cardinal. Une longue barbe couvre le bas du visage et descend jusque sur la poitrine [1]. En donnant la pourpre romaine à l'apôtre passionné pour la vie cénobitique, l'art sans doute commettait un anachronisme, mais il se conformait à la tradition de l'Église; et en ne voyant les choses qu'au point de vue du sentiment, nul ne saurait blâmer le S[t] Jérôme du tableau de la galerie de Berlin. Raphaël d'ailleurs n'engageait pas sa responsabilité ; il reproduisait cette image telle que la lui présentait son maître, il la copiait avec docilité et se contentait pour le moment de lui donner, avec une beauté plus grande, plus d'ampleur et plus de solennité. Nous le verrons bientôt dénouer, sans les rompre, les liens de l'école, revenir alors pour son compte personnel à cette figure héroïque, en dégager l'esprit sous une forme définitive et parfaite. Nous n'en regardons pas moins, dès maintenant, ce S[t] Jérôme avec beaucoup d'intérêt, et nous considérons comme un prélude digne du tableau l'admirable dessin de la collection Wicar à Lille. La tête a pris déjà, dans cette petite esquisse à la pierre noire, un caractère singulier de force, de bonté, de douceur. On voit là clairement comment Raphaël, en s'emparant de l'idée de Pérugin, la transforme et l'agrandit tout à coup, au point de faire presque complétement oublier son maître. C'est une véritable trans-

1. Dans le dessin de Pérugin, la figure de S[t] Jérôme est sans barbe.

figuration. Ainsi s'annonce le plus magnifique accord qui ait été réalisé entre l'esprit et la matière. Dans ce dessin, Raphaël domine déjà la nature, tout en la respectant et en l'aimant comme elle n'avait jamais encore été respectée ni aimée.

S[t] François d'Assise enfin est de l'autre côté de la Vierge, et tel extérieurement dans le tableau de Raphaël qu'on le voit dans le dessin de Pérugin. Vêtu de la robe brune de son ordre, son corps est vu presque de face, et tandis que sa main droite s'élève avec admiration, sa tête se tourne de trois quarts à gauche vers l'enfant Jésus. Les yeux sont pleinement satisfaits, la bouche également est heureuse, et l'extase mystique rayonne avec chaleur sur ce maigre et beau visage. S[t] François d'Assise, plus qu'un autre saint, devait tenir au cœur de Raphaël. Il avait laissé les éléments de sa propre légende dans cette Ombrie où Raphaël était né. Il avait été, avant et avec Dante, un des initiateurs de l'Italie ; Cimabue et Giotto s'en étaient inspirés. Raphaël lui devait donc un culte spécial, afin que, de la base au sommet, du commencement à la fin, l'apôtre de la pauvreté se retrouvât au premier plan dans toutes les phases de la Renaissance. Il faut à l'art des rois et des pauvres, de grandes figures appartenant à la communauté. Raphaël, presque dès l'enfance, se prit de passion pour « l'admirable vie du pauvre de Dieu[1]. »

1. . . . . mirabil vita
Del poverel di Dio. . . . .
(Dante, *Paradiso*, canto XIII, v. 33.)

Cette perpétuelle ivresse de l'amour divin le pénétra profondément. Au dire des contemporains, St François d'Assise avait une figure très-fine, très-naïve, maigre et blanche, de grands yeux clairs comme les yeux d'un enfant, des traits réguliers et mobiles, la physionomie agréable et souriante. C'est ainsi que l'école de Pérouse, sur la foi de la tradition, l'a constamment représenté ; c'est ainsi que Raphaël, dès l'année 1503, le montre avec un rare bonheur déjà; c'est ainsi que nous le retrouverons huit ans plus tard avec un caractère d'exaltation particulier dans le tableau de la Madone de Foligno, où Raphaël le placera cette fois encore en compagnie de St Jérôme, en présence de la Vierge glorieuse.

Un fond de paysage complète le tableau du musée de Berlin. On reconnaît au loin la province séraphique, les vallées ombriennes douces et rêveuses, où tout est vert, frais, doré des feux du soleil couchant. Çà et là se voient quelques petites fabriques, tandis que les hautes cimes se perdent dans la transparence du ciel bleu qui pâlit à l'horizon. Ainsi, derrière le symbole religieux, apparaissent à perte de vue les choses terrestres qui causent à l'homme les plus vives joies : la plaine, les arbres, l'atmosphère embaumée, les sommets neigeux des montagnes, tout un monde exalté, recueilli et comme en adoration en présence du Sauveur, de la Vierge et des saints.

Le hasard, en réunissant dans le musée de Berlin ce tableau et la Vierge de la collection Solly, permet

de mesurer le rapide chemin qu'a parcouru Raphaël en moins de deux années. L'exécution, qui est à la fois délicate et ferme, a été pour beaucoup dans la remarquable conservation de cette peinture. L'aspect général est tout autre que celui de la Madonna Solly. Au lieu des carnations blanches et roses, un peu molles et incertaines que l'on remarquait de 1500 à 1502, on est frappé ici de la richesse et de la solidité des tons. On dirait que les chairs se sont dorées au contact d'une lumière plus abondante et plus chaude. Le pinceau, de timide qu'il était, est devenu sûr des effets qu'il veut rendre. Les ombres, plus vigoureuses, sont aussi mieux fondues. Les draperies, fortement glacées, prennent plus de souplesse. Raphaël interroge plus directement la nature et la vie. Sans rien perdre de son respect et de sa docilité pour son maître, il étudie aussi les maîtres voisins. Francia semble ici l'avoir surtout préoccupé, et dans certaines parties de ce tableau il s'en rapproche par la couleur. On retrouve notamment dans les deux saints le charme extérieur du maître bolonais. Mais Raphaël, en se livrant à l'imitation, a réservé son sentiment intérieur, et ces bienheureux lui appartiennent en propre. S'ils touchent encore à la terre, ils sont déjà, par le ravissement qu'ils expriment, comme s'ils étaient au ciel, et ils pourraient dire, comme Piccarda à Dante : « Nos affections enflammées des seules joies de l'Esprit-Saint se réjouissent dans l'ordre où il les a éta-

blies[1]. » D'un autre côté, pour la Vierge et pour l'enfant Jésus, Raphaël a suivi plus directement les données de Pérugin ; mais il a transfiguré l'esprit de son maître. La Vierge rappelle par de nombreuses analogies la Madone du tableau peint en 1503 pour l'église des Franciscains[2]. C'est le même genre de beauté délicate, humble, pure, parfaitement virginale. Quant à l'Enfant, il fait songer surtout à celui de la Présentation au temple dans la prédelle qui complète le Couronnement de la Vierge[3] ; c'est la même idée supérieure et supérieurement rendue. Voilà des témoignages suffisants pour qu'on puisse assigner une date précise (1503) au tableau du musée de Berlin. Ce tableau marque à la fois un progrès sur les premières Vierges de Raphaël[4], et une prise de possession presque magistrale déjà de la Vierge vivant dans la société des saints.

1. Li nostri affetti, che solo infiammati
Son del piacer dello Spirito santo,
Letizian dal suo ordine formati.

(Dante, *Paradiso*, canto III, v. 52.)

2. V. t. II, p. 549.

3. V. t. II, p. 227.

4. La Vierge de la comtesse Anna Alfani, la Vierge de la collection Solly. (V. dans ce volume, p. 13 et p. 19.)

LA VIERGE DE LA FAMILLE ANSIDEI

(Chez le duc de Marlborough, à Blenheim).

Dans l'église de San Fiorenzo, à Pérouse, Filippo di Simone Ansidei avait consacré à S[t] Nicolas de Bari une chapelle qu'il voulait faire décorer avec magnificence. Il était mort en 1490 sans avoir pu réaliser complétement son projet, mais en laissant une somme considérable affectée à cette entreprise. Quinze années se passèrent avant que les héritiers du donateur exécutassent ses dernières volontés, et ce fut seulement en 1505 qu'ils se mirent en quête du maître le plus digne de peindre le tableau d'autel. Ils pensèrent à Raphaël, qui séjournait à Florence depuis 1504, et le sollicitèrent de revenir à Pérouse. Raphaël, après quelques hésitations, céda à ces instances. Plusieurs autres travaux le rappelaient d'ailleurs dans la patrie de Pérugin; mais avant même de donner suite aux engagements qu'il avait pris, avant de terminer les ouvrages déjà commencés, il exécuta de verve et avec un admirable entrain la Vierge glorieuse de la famille Ansidei. Il voulut sans doute donner tout de suite à son maître et à ses condisciples la mesure de ce que lui avaient appris quelques mois seulement de séjour dans la ville des Médicis. Cet

important tableau resta en Italie jusqu'en 1764. Galvino Hamilton l'acheta alors pour lord Robert Spencer [1], qui le donna à son frère le duc de Marlborough. On le voit maintenant dans la résidence du duc, à Blenheim, près d'Oxford.

En 1505, Raphaël n'avait point encore peint de Vierge glorieuse proprement dite. Dans le Couronnement de St Nicolas de Tolentino, les deux figures principales et centrales sont St Nicolas et le Père éternel; la Vierge, tout en faisant partie de la gloire du ciel, n'y est point au premier rang. Quant au tableau du musée de Berlin, s'il appartient à ce chapitre, c'est seulement parce qu'il montre la Vierge entre deux saints d'époques différentes auxquels elle ne peut répondre que du sein de l'éternité; mais cette distinction est purement religieuse et mystique, nullement pittoresque, et la disposition tout élémentaire du groupe ne présente encore aucun des grands traits qui caractérisent la Vierge glorieuse. Il est inadmissible cependant que Raphaël ne se soit point exercé presque dès son enfance sur un thème aussi populaire et aussi universellement répandu. Toute sa jeunesse s'était passée dans la contemplation de ces Vierges glorieuses, si chères aux écoles d'Urbin et de Pérouse. Encore enfant, il avait été associé par son père, dans

1. Galvino Hamilton donna, outre une somme considérable, une copie faite par Nicolas Monti. Cette copie est encore dans l'église San-Fiorenzo, à la place même où était le tableau de Raphaël.

l'église de Cagli, à cette tendre dévotion[1], et son enthousiasme pour un pareil sujet avait dû être porté à son comble par les œuvres de Pérugin. Donc, à travers les rêves dorés de son adolescence, il n'avait pu manquer de voir la Vierge royalement assise au milieu d'un cortége de saints et de saintes. Aucun tableau ne témoigne, il est vrai, de cette préoccupation naissante. Peut-être Raphaël n'a-t-il pas osé se mesurer tout d'abord avec de telles pensées; cependant, à défaut de peintures, de simples croquis montrent sous quelle forme déjà il tentait de réaliser son idée. Le dessin du cabinet de M. Timbal est un de ces charmants essais.

D'une plume respectueuse mais non timide, possédée d'une adorable émotion mais exempte de toute gaucherie, savante déjà quoique sans expérience encore, Raphaël a repris la Vierge et le *Bambino* tels à peu près qu'il les avait peints dans le tableau de la collection Solly[2], et il les a placés sur un trône, au pied duquel il a mis S[t] Sébastien à gauche et S[t] Roch à droite. La Vierge, vue de face, tient un livre de la main droite, et, tournant la tête à gauche, paraît plongée dans la méditation. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère, lève vivement la tête et les yeux au ciel, joint les mains et prie avec une ferveur

1. V. t. I, p. 480 et 510.
2. V. dans ce volume, p. 13.

surnaturelle. On voit le Dieu dont il émane et vers lequel il remonte en esprit, en nous y élevant avec lui. La même âme, en effet, respire dans l'enfant Jésus et dans les saints qui l'accompagnent. S[t] Sébastien, nu, percé de flèches et dans l'attitude de son martyre, ressent les pures joies d'une extase céleste. Ses yeux, fixés au ciel, sa bouche entr'ouverte et tous ses traits enfin semblent heureux d'un bonheur qui n'est pas de la terre. Quant à S[t] Roch, Raphaël lui a bien prêté encore la désinvolture et la physionomie des héros péruginesques, mais avec un accent plus vif et plus déterminé. Comment ne pas reconnaître, dans ce doux regard et dans ce visage attendri, le pieux et bon chevalier qui consacra sa fortune et sa vie à souffrir avec ceux que la misère et la maladie faisaient souffrir aussi? Sa charité l'entraîna à travers les pestes qui ravagèrent l'Italie au XIV[e] siècle, et de tous les maux dont il fut atteint, il ne garde, en présence de la Vierge et de son divin Fils, que la joie infinie de les avoir endurés. Ce qu'il y a de plus touchant et de plus immatériel dans le génie du Sanzio se trouve dans ce dessin. Raphaël, seul au monde, a pu montrer ainsi l'humble beauté de la Madone, la divinité de l'enfant Jésus, la vertu des saints. Il était donc admirablement préparé à la tâche qu'il allait entreprendre et parfaire avec tant de bonheur à la fin de l'année 1505.

Dans le tableau de la famille Ansidei, le trône de

la Vierge est surmonté d'un baldaquin et s'élève au centre d'une voûte en plein cintre, portée par des piliers décorés de pilastres[1]. Deux rangées de perles de corail descendent de chaque côté du baldaquin et soutiennent chacune quatre perles noires disposées en forme de croix autour d'un cabochon de grenat. Le dossier du trône est couronné par une architrave sur laquelle on lit : SALVE MATER CHRISTI. Une frise dorée circule en haut et en bas de cet édifice[2], qui se détache de chaque côté sur un fond de ciel bleu très-pâle et presque gris. La Vierge, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus et le présentant à S[t] Jean-Baptiste et à S[t] Nicolas de Bari, est assise au milieu de cet appareil, qui est à la fois pompeux et simple, d'une architecture élégante et sobre, et qui rappelle la Renaissance par ses plus nobles aspects.

La Vierge, encore ici, tient un livre ouvert sur lequel elle fixe, d'accord avec son Fils, son esprit et ses yeux[3]. Vue de face, elle est vêtue d'une robe rouge ornée d'une broderie d'or et attachée à la taille par une ceinture noire[4]. Un manteau bleu, également

1. On monte à ce trône par trois degrés.

2. C'est une grecque qui forme l'ornementation de la frise. Deux consoles renversées relient les bras du siége aux pilastres du dossier.

3. Ce livre, à tranches dorées et à gardes rouges, est ouvert à une page dont les lettres sont coloriées. La Vierge soutient son Fils de la main droite et pose la main gauche sur le livre. Cette main gauche est très-belle.

4. Cette ceinture est agrafée par une petite boucle d'or. L'arrangement du corsage et des manches est d'un goût parfait.

rehaussé d'or, est ramené jusque sur les cheveux, enveloppe les épaules, revient sur la poitrine et tombe jusqu'au bas de la figure. Les pieds sont chaussés de noir et paraissent en partie, malgré les plis abondants du vêtement qui les couvrent. La tête est d'une remarquable suavité. Marie poursuit dans l'éternité, vis-à-vis de son Fils, son rôle et ses soins maternels. Elle est comme le prototype des mères et leur idéal absolu; en elle la maternité, confondue avec la virginité, trouve sa glorification complète. Raphaël montre encore ici la Mère du Verbe s'abandonnant sans arrière-pensée ni pressentiment à la pure joie d'aimer son enfant, de le protéger, de l'élever et déjà de l'instruire. Les cheveux blonds, pris dans un voile transparent, encadrent de leurs chastes bandeaux le front, qui est limpide, haut et bien construit. Les yeux abaissés sont d'un admirable dessin. La ligne du nez est droite et continue celle du front avec une rigueur qui fait songer déjà aux modèles antiques. La bouche est petite, un peu moins cependant que dans les Vierges de Pérugin, surtout moins pincée, moins minaudière, et d'une expression plus simple. Le galbe des joues et du menton est ferme, sans rien de massif ni de trop proéminent. L'ensemble de la physionomie exprime un bonheur calme, sans mélange, inaccessible aux accidents de la vie. Si cette Vierge, par son aspect sacerdotal et presque dogmatique, fait songer encore aux anciennes Madones d'Urbin et de Pérouse, il est incontestable aussi qu'elle appartient, par le vif senti-

ment de la nature, à la tradition des maîtres de Florence. On découvre en elle, sous les apparences austères du passé, les brillantes promesses de l'avenir. On se rappelle que Raphaël a peint déjà la Vierge du Grand-Duc, et l'on songe à la Vierge au Chardonneret, à la Vierge de Taddeo Taddei, à la Belle Jardinière et à tant d'autres qu'il peindra bientôt. La Vierge des Ansidei est la sœur de toutes ces belles Vierges florentines qui nous sont maintenant familières. Semblable à elles par certains traits extérieurs irrécusables, elle est plus immobile, plus immuable, moins vivante de la vie réelle; elle n'existe plus seulement dans le temps, elle transporte et fixe dans l'éternité les caractères de la beauté passagère et terrestre.

L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère et soutenu par elle au moyen d'une ceinture bleue brodée d'or, est ravissant de grâce et de gravité naïve. En le regardant on se souvient du *Bambino* de la Vierge Conestabile, et l'on trouve en même temps quelque chose de plus large comme style et de plus élevé comme pensée, de plus vivant et de plus immatériel à la fois. Non qu'il ne se montre encore simplement enfant, ni qu'il ait la moindre prétention à exprimer de grandes idées d'avenir et de religion; Raphaël, en 1505, ne vise point aussi haut. Il s'en tient, comme doctrine, aux errements de Pérugin; mais il consulte de plus près et avec plus d'intelligence les maîtres étrangers à l'école. Dans ce tableau, l'enfant Jésus suit avec docilité l'impulsion de sa Mère; entre lui

et elle il y a union, harmonie, entente parfaite d'esprit et de cœur. Leurs traits se répondent et se reproduisent avec une expression et avec un sentiment identiques; leur beauté, comme leur âme, réfléchit un des purs rayons de l'éternelle beauté. Raphaël, à l'âge de vingt-deux ans, sait déjà faire aimer au plus haut point la nature; il sait la faire également respecter; et c'est surtout par la représentation de l'enfance qu'il nous initie à ce respect et à cet amour. On s'incline instinctivement devant un pareil enfant, parce que, malgré la vérité naturelle dont il s'enveloppe, il s'impose à l'adoration par je ne sais quoi de divin. Aussi est-ce chose toute simple que de voir les plus grands saints respectueux et soumis devant cette Vierge et devant cet enfant. « Non-seulement, dit St Augustin, nous ne péchons pas en adorant la chair du Christ, mais nous pécherions en ne l'adorant pas. »

St Jean-Baptiste, qui n'est plus ici l'égal et le compagnon de Jésus, se montre dans la force et dans la dignité de son âge pour honorer et glorifier la Vierge et l'Enfant. Debout à la droite de Marie[1], il tient de la main gauche une longue croix de cristal, met la main droite à sa poitrine et lève avec ferveur ses yeux vers le Verbe. La prière qui émane de ses traits est ardente et monte avec une vivacité singulière. De longs cheveux châtains tombent jusque sur ses épaules, et se fondent avec la barbe peu épaisse qui couvre

1. A gauche du spectateur.

le bas du visage. La poitrine est vêtue d'une toison d'agneau dont la nuance est un peu plus claire que celle des cheveux, et, par opposition à ce rustique vêtement, un manteau de pourpre brodé d'or est fièrement jeté sur l'épaule droite. Les membres nus sont ceux d'un héros; on est même tenté de reconnaître dans la jambe droite, tendue en avant, une réminiscence classique. Cette figure est d'ailleurs remarquablement belle. Raphaël, pendant les quelques mois qu'il vient de passer à Florence, a conçu une grande idée du patron de cette ville. De plus, il a pris comme un avant-goût de l'antiquité, et la nature lui apparaît dès lors plus simple et plus grandiose. Le sentiment chrétien n'en est point atténué, mais il tend à se produire avec plus de clarté; on comprend que l'alliance de la science et de la foi sera bientôt conclue.

De l'autre côté de la Vierge est S[t] Nicolas évêque de Myre. Vêtu d'une robe noire, d'un surplis blanc, et d'une chape verte bordée d'une bande de velours cramoisi avec ornements d'or[1], il tient de la main droite la crosse épiscopale, et porte de la main gauche un livre ouvert dans lequel il lit avec attention. Sa tête, inclinée en avant et légèrement penchée sur l'épaule gauche, est coiffée d'une mitre blanche, enrichie de broderies et de pierres précieuses. Les traits sont réguliers et beaux. La physionomie exprime l'activité de l'intelligence et le travail d'une pensée forte. On se sent

1. Cette chape, à revers rouge, est fixée sur la poitrine par un énorme rubis.

vivement entraîné vers ce personnage, et, pour bien comprendre ce que Raphaël en a fait, on cherche à se renseigner sur ce qu'il fut. Quel est donc ce saint, si étranger à l'Italie et cependant si fort en honneur dans la Péninsule, qu'il a valu à la petite ville de Bari la gloire d'attirer pendant de longs siècles la foule des pèlerins de l'Orient et de l'Occident? Rien ici ne rappelle qu'il était d'origine grecque et même asiatique[1]; rien non plus ne renseigne précisément sur l'époque où il vécut[2]. On reconnaît bien, dans cette figure douce et chaste, le patron des enfants, celui qui fut pendant toute sa vie le modèle de l'innocence et de la vertu. En regardant les trois boules d'or déposées à ses pieds, on se souvient aussi des trois jeunes filles qu'il sauva de la

1. S[t] Nicolas, né à Patare, en Lycie (Asie Mineure), devint évêque de Myre et obtint par sa sainteté, dit la légende, le don de faire des miracles.

2. Il fut persécuté sous Dioclétien, échappa cependant à la mort, et assista au concile général de Nicée où fut condamné l'arianisme. Il mourut à Myre, l'an 342, et devint tout de suite l'objet d'une grande vénération pour les Latins aussi bien que pour les Grecs. En 430, Constantin lui fit élever une église à Constantinople dans le quartier appelé Blaquernes, et un grand nombre d'autres églises lui furent bientôt dédiées. Les Moscovites, qui empruntèrent aux Grecs le culte de ce saint, ont encore aujourd'hui pour lui une grande vénération... L'an 1087, des marchands, partis d'un petit port napolitain de l'Adriatique, abordèrent sur les côtes de Lycie, ravirent aux mahométans les restes de S[t] Nicolas, et revinrent triomphants les déposer dans l'église de Saint-Étienne, à Bari. Dès lors, les Italiens vouèrent un culte spécial à S[t] Nicolas; bientôt ils oublièrent S[t] Nicolas de Myre, et pour eux il n'y eut plus que S[t] Nicolas de Bari.

honte[1]. Mais ces informations sur l'histoire du saint sont loin d'être suffisantes, et l'on n'a vraiment là devant soi qu'une image de fantaisie... C'est que, pour Raphaël comme pour tous les Italiens de son temps, le personnage oriental, le vrai saint tel qu'il avait vécu était depuis longtemps oublié; le véritable évêque de Myre avait disparu, il n'y avait plus qu'un St Nicolas de Bari purement latin, que les artistes italiens avaient définitivement adopté comme un des leurs. Acceptons-le donc aussi tel que Raphaël, sur la foi de la tradition, sur l'autorité même de Beato Angelico, le pouvait concevoir, et retenons surtout l'esprit religieux qui rend cette figure digne de comparaître en présence de la Vierge et de l'enfant Jésus.

Si nous cherchons à pénétrer le sens mystique de ce tableau, nous voyons d'abord, dans la Vierge qui porte sur elle l'enfant Jésus, l'image du calme absolu que procurent la connaissance et la possession de la vérité. La Vierge a été pour le Verbe un vivant tabernacle. Entre Dieu et l'homme elle demeure l'éternelle médiatrice. — St Jean-Baptiste marque, dans l'ordre de la grâce, le degré qui vient après. Il n'est pas la lumière[2], mais il l'a vue de plus près qu'aucun homme au monde, et il nous la montre en lui rendant hommage. Aucun doute, aucune hésitation ne se trahit en lui, il est ferme et inébranlable dans sa foi. — Enfin de-

1. Trois jeunes filles, pressées par la pauvreté, allaient s'abandonner au vice, quand St Nicolas les dota et en fit d'honnêtes femmes.

2. *Non erat ille lux...* (Jean, I, 8.)

vant le Verbe, « qui est Dieu éternellement, » et à côté de Jean, qui a été le précurseur et l'ami de Jésus, se place une de ces âmes prédestinées en qui « le Christ a déposé la semence de sa parole. » Le saint évêque de Myre porte en lui quelque chose de supérieur à l'humanité. Il dédaigne « ce qui passe et qui n'est pas ; » il se passionne pour « ce qui ne passe point et qui est toujours[1]. » Cependant le travail de l'esprit répand sur ses traits une émotion vive et presque pénible; il aspire vers le repos et ne le possède point encore. Le front contracté, les yeux abaissés et plongés dans l'ombre, les plis de la bouche et des joues, marquent cette tension de l'intelligence et du cœur vers un but idéal qui se dérobe et s'impose en même temps. La raison, la foi, la vision, sont les trois degrés qui conduisent à la connaissance de Dieu. St Nicolas consulte la raison, en même temps il fait appel à la foi, et la vision est toute prête à éclairer son âme... Raphaël commence ainsi cette série de chefs-d'œuvre par lesquels il confond dans un même idéal la beauté corporelle et la beauté morale. Il sait que la vérité religieuse, aussi bien que la vérité naturelle, doit être revêtue des formes de l'art. « C'est en réservant aux hommes quelque chose pour la joie extérieure, écrit St Grégoire le Grand à St Columban, que vous les conduisez plus sûrement à goûter les joies intérieures. » Dans l'esprit du peintre, la nature,

1. Bossuet, *Méditations sur les Évangiles.*

loin d'être en antagonisme avec la foi, doit contracter alliance avec elle. C'est ce qu'elle a fait d'une façon très-intime dans le tableau des Ansidei, où chaque figure a un caractère profond et sérieux, qui, au lieu d'entraver la beauté sensible, la rend plus manifeste et plus éloquente[1].

Ce tableau est bien conservé[2]. La couleur est harmonieuse. Les parties nues sont vigoureusement peintes. Les têtes ont un grand charme ; la tête de l'enfant Jésus surtout est admirable. Les draperies sont plus librement traitées que dans les œuvres de Pérugin et de ses élèves ; cependant il y a encore dans certaines parties des vêtements un peu d'hésitation et de timi-

1. On lit sur la bordure du vêtement de la Vierge : MDV. — Cette Madone de la famille Ansidëi était jadis accompagnée d'un gradin qui comprenait trois sujets relatifs à la vie de S[t] Jean-Baptiste. Ces peintures sont presque perdues. Les deux plus compromises sont restées en Italie. La troisième, qui représente la Prédication de S[t] Jean, est passée en Angleterre et a pris place dans la galerie du marquis de Lansdowne, à la résidence de Bowood près Devizes. On remarque, parmi les disciples du précurseur, de jeunes et admirables figures. Ce petit tableau est traité plus largement et avec plus d'indépendance encore que le tableau principal. On sent que le jeune maître, moins en représentation dans cette partie secondaire de son œuvre, a été plus libre, plus dégagé de toute influence d'école. — V., pour la Vierge de la famille Ansidei, la gravure de M. Ludwig Grüner; et, pour la Prédication de S[t] Jean-Baptiste, la gravure d'Ant. Capellan, qui porte l'inscription suivante : *Nobilissimo viro Roberto Spencer insigni hujus tabulæ possessori.*

2. On a sagement fait de s'arrêter dans une tentative de nettoyage qu'on avait commencée, et dont on voit la trace au-dessous de la figure de S[t] Jean-Baptiste.

dité dont Raphaël se défera bientôt. Au point de vue pittoresque, ce qui frappe surtout dans cette peinture, c'est une impression d'ensemble parfaitement une et sans la moindre disparate. Il y a là comme un seul jet d'exécution répondant à un élan spontané de conception. Raphaël ne tâtonne plus, n'hésite plus; il sait ce qu'il veut dire et il l'exprime à coup sûr. Il ne renie rien des idées de son maître, mais il tient pour définitivement acquis ce qu'il vient d'apprendre des maîtres voisins. De l'école de Pérouse il garde le sentiment religieux, et ce qui, dans le mysticisme, est compatible avec le progrès; il conserve en outre l'ordonnance, la symétrie, l'ordre extérieur presque hiératique. Aux peintres florentins il a dérobé déjà quelque chose de ce tact merveilleux avec lequel ils avaient su voir, comprendre et interpréter la nature. Il a senti néanmoins que ces peintres, pour avoir cherché la vérité à outrance, étaient arrivés parfois à n'être plus fervents; mais il ne craint pas ce danger, d'abord parce qu'il le voit, ensuite et surtout parce qu'il est armé d'une puissance conciliatrice qui lui permettra d'en triompher. En matière d'art, les doctrines qui sont en apparence les plus contraires ont un principe commun qui leur permet d'être d'accord. C'est cette conciliation que Raphaël tente pour la première fois à Pérouse, dès l'année 1505, dans la Vierge de la famille Ansidei.

LA VIERGE DU MONASTÈRE DE S[T] ANTOINE DE PADOUE

A PÉROUSE.

(Chez le Comte Bermudez, à Madrid.)

Au commencement de l'année 1504, Raphaël venait de commencer une Vierge glorieuse pour les religieuses du couvent de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse, lorsqu'il se sentit invinciblement attiré en Toscane. Il n'était bruit alors autour de lui que des merveilles peintes par les maîtres florentins et surtout par Léonard. On parlait partout avec enthousiasme du portrait de Mona Lisa, des cartons de la Sainte Famille et de la bataille d'Anghiari[1]. Raphaël, muni de la lettre si connue de Joanna della Rovere pour Pietro Soderini[2], quitta précipitamment Pérouse, et, dans la ferveur de son premier enthousiasme, oublia bien vite les travaux qu'il avait entrepris auprès de Pérugin. Cependant, en 1505, lorsqu'il eut cédé aux sollicitations des Ansidei, il revint également au tableau du couvent de Saint-Antoine, et, après l'avoir conçu dans la

1. Le portrait de Mona Lisa est au Louvre; le carton de la Sainte Famille est à l'Académie de Londres; celui de la bataille d'Anghiari n'existe plus. Peut-être Raphaël avait-il vu Léonard lorsque, en 1503, le Vinci vint inspecter les fortifications de Pérouse, pour le compte du duc de Valent nois.

2. Nous avons reproduit cette lettre dans ce volume même, p. 29.

manière de Pietro Vannucci, il le termina selon l'esprit nouveau qu'il rapportait de Florence.

On peut donc assigner la même date à la Vierge des Ansidei et à celle des religieuses de Saint-Antoine. Si la Vierge des Ansidei a été commencée la dernière, elle a dû être cependant terminée avant l'autre; voilà pourquoi nous avons cru devoir l'étudier d'abord. Au moment où Raphaël, après une absence de moins d'une année, revenait à Pérouse, la Vierge de Bleinheim, faite d'un seul jet, fut comme la manifestation d'un génie nouveau qui, sans s'annoncer avec fracas, se produisait avec autorité. La Vierge du couvent de Saint-Antoine qui, par quelques côtés, tient de plus près aux données de l'ancienne école, tend en même temps par certains aspects à rompre plus ouvertement encore avec les errements péruginesques. Ce tableau n'a pas l'unité du précédent; il accuse une divergence notable entre l'idée qui en a inspiré le commencement et la manière de voir qui a dirigé l'exécution finale. De là, sans désaccord marqué entre les parties, une sorte d'indécision répandue sur l'œuvre entière. Cette peinture est à la fois plus primitive et plus avancée que la précédente, plus naïve et d'un parti pris plus décidé de rénovation.

L'enfant Jésus, sur les genoux de sa Mère, bénit le petit St Jean. C'est la scène familière que Raphaël nous a montrée tant de fois déjà et sous tant d'aspects divers. Mais la présence des témoins, ainsi que la solennité des accessoires, donnent à ce sujet le carac-

tère de la grandeur et de la perpétuité. S[t] Pierre et S[t] Paul, S[te] Catherine d'Alexandrie et S[te] Dorothée, se tiennent debout, groupés symétriquement deux par deux de chaque côté du trône de Marie[1]. Ce trône, fait de marbre blanc, est exhaussé de trois degrés, dont les parois verticales sont plaquées de lapis et incrustées d'arabesques d'or. Deux pilastres, reliés au siége par des volutes, encadrent le dossier, sur lequel pend une riche étoffe rouge brodée d'or. Un baldaquin circulaire couronne cet appareil, que complètent deux rideaux de couleur sombre. De chaque côté s'étendent des perspectives aériennes, éclairées d'une lumière limpide et bleue. On aperçoit au loin quelques fabriques, une église assise au faîte d'une colline, et à l'horizon de hautes montagnes qui montent jusqu'au ciel. L'homme voit ainsi, à côté de l'image sensible des mystères de sa foi, l'air, la lumière, la nature riante et parée dans sa calme sérénité, tout ce qui peut, dans le courant de la vie universelle, incliner son âme vers l'éternité[2].

1. S[t] Pierre est sur le premier plan, à gauche du spectateur (à la droite de la Vierge), et S[te] Catherine d'Alexandrie est derrière lui. S[t] Paul et S[te] Dorothée leur répondent de l'autre côté.

2. Dans un tympan demi-circulaire qui surmonte le tableau, Dieu le Père paraît à mi-corps, bénissant le monde de la main droite et tenant de la gauche le globe terrestre. Il est vêtu d'une tunique violette et d'un manteau rouge. Deux anges sont à ses côtés. L'ange de gauche a une robe rose à reflets jaunes et une longue tunique flottante verte. L'ange de droite est vêtu d'une robe vert clair à reflets jaunes et d'une tunique jaune. Dans les ailes,

La Vierge, assise en face du spectateur, soutient de la main droite l'enfant Jésus, et de la main gauche attire à elle le petit S[t] Jean. La tête, penchée sur l'épaule gauche, est vue de trois quarts à droite. Le front est à moitié couvert par un voile transparent jeté sur les cheveux arrangés en bandeaux [1]. Les yeux, abaissés sur S[t] Jean, sont caressants et bons. Le nez, droit et fin, est peut-être un peu long, sans rien cependant qui contrarie l'harmonie du visage. La bouche, bien franche de sentiment, est charmante, mais d'une petitesse peut-être exagérée. Les joues, sans être massives, respirent la santé. Le menton est plein. La coloration du visage est fraîche, d'un ton clair et limpide, moins forte que dans le tableau des Ansidei et assez voisine encore de la coloration des Vierges de Pietro Vannucci. La structure du crâne a également quelque analogie avec la construction des têtes péruginesques, mais les traits ont dans leur ensemble une accentuation qui ne relève que de Raphaël. La physionomie respire une bonté calme et pure que Raphaël seul a su rendre à ce degré. Le cou est modelé avec délicatesse. Le voile, qui descend le long des joues, forme sur le cou une frange lumineuse qui vient s'éteindre sous

c'est la couleur verte qui domine. L'ange de droite surtout est très-beau. Deux chérubins accompagnent ces deux anges. — On voit à Lille, au musée Wicar, une étude à la plume, faite d'après nature pour le Père éternel.

1. Les cheveux sont ici un peu plus foncés qu'ils ne sont d'ordinaire; ils ont en outre des reflets très-chauds, virant presque au noir.

le manteau. Ce manteau, d'un bleu très-foncé, presque noir, est semé d'une multitude de petites paillettes d'or; ramené sur la tête, il couvre les cheveux, enveloppe les épaules et les bras, laisse voir seulement le corsage rouge de la robe[1], tombe sur les jambes, et ne découvre que le bout du pied gauche, chaussé de velours bleu clair. Cette Vierge, si profondément humble dans sa gloire, tient par des liens étroits aux traditions ombriennes et démontre en même temps la vivacité d'un esprit nouveau. Elle doit avoir été peinte avant le départ de Raphaël pour Florence; et il est vraisemblable aussi que Raphaël, après son premier séjour dans cette ville, aura repris cette figure pour lui donner l'expression particulière, intime et toute personnelle, reflet de la vie nouvelle et radieuse qui s'ouvrait alors devant lui.

L'enfant Jésus appartient à la même époque, ou plutôt aux deux mêmes époques successives de la vie du maître. Les bonnes religieuses du couvent de Saint-Antoine avaient poussé le scrupule jusqu'à vouloir que leur *Bambino* fût complétement vêtu. Raphaël a dû se soumettre à cette exigence et abandonner la convention pittoresque qui avait permis à la plus haute antiquité chrétienne comme à la grande Renaissance de montrer l'Enfant nu dans les bras de sa Mère. L'enfant Jésus est habillé d'une robe bleu clair très-pâle, bordée aux poignets d'un ruban bleu foncé,

1. Cette robe est attachée à la taille par une ceinture noire. Le corsage est bordé de noir et rehaussé d'une broderie d'or.

attachée à la taille par une ceinture brune, et ornée d'une pièce de couleur rouge sur l'épaule droite; un petit manteau d'un bleu très-intense est jeté sur les jambes. Assis sur les genoux de la Vierge[1], le *Bambino* tient de la main gauche un pan de la draperie qui le couvre, et de la main droite bénit le précurseur. Sa tête, couverte de cheveux blonds, est vue de trois quarts à droite; elle est selon la nature, et en même temps elle est divine. L'oreille est un peu grande, ainsi qu'il arrive d'ordinaire à cet âge où les formes sont pour ainsi dire en train de naître; le nez est rudimentaire comme celui des enfants; la plénitude des joues et du cou, ainsi que le double menton, relèvent aussi du fait matériel et presque vulgaire. Mais la physionomie est ravissante et fait penser de suite au Verbe divin. Les yeux, doux et pénétrants, se fixent avec complaisance sur le petit S[t] Jean, et la bouche exprime à la fois la bonté et l'autorité. Une gravité naïve et solennelle est répandue sur cet enfant, qui, sans être encore un Dieu, éveille en nous l'idée de la divinité. Ses traits d'ailleurs se rapprochent sensiblement des traits de la Vierge; ils les rappellent sans les reproduire, et les répètent avec plus de puissance. Cette figure est d'apparence primitive; mais on voit briller en elle l'esprit nouveau, et si l'on se retourne encore un moment vers Pérugin, c'est pour ne plus songer bientôt qu'à Raphaël.

1. Le Sauveur est assis sur le genou droit de sa Mère, et ses deux pieds sont appuyés sur le genou gauche de la Vierge.

Le petit S[t] Jean-Baptiste fait songer également aux conceptions de Pietro Vannucci, et présente les mêmes qualités originales toutes personnelles au Sanzio. Raphaël seul a pu tirer d'une nature qui semble en quelque sorte sommeiller encore l'idée fervente qui émeut et subjugue. Le jeune précurseur, vêtu d'une peau d'agneau et d'une draperie rouge qui ceint les reins et tombe sur les cuisses, s'avance avec amour vers Jésus. Les mains jointes et le corps penché en avant, il s'abandonne avec bonheur aux caresses de la Vierge[1]. La complexion de cet enfant est vigoureuse et plus humaine encore que celle du Sauveur; ses cheveux sont plus colorés, sa carnation est plus chaude et son teint déjà plus hâlé. Ses yeux, brillants d'ardeur et attachés aux yeux de Jésus, sont ravis de l'image divine. La bouche voudrait parler et s'arrête immobile. De la tête aux pieds cette petite figure prie. C'est une action de grâces qui répond à une bénédiction. Les trois personnages de la Vierge, de l'enfant Jésus et du petit S[t] Jean-Baptiste sont comme isolés dans une harmonie supérieure au milieu de cette peinture; ils se suffisent à eux-mêmes et forment à eux seuls tout un tableau. La Vierge-mère et le Verbe fait chair, du haut de leur trône, rayonnent sur toute la création. Raphaël, après avoir conçu et exécuté presque complétement cette partie de son œuvre avec les

1. La tête est vue de trois quarts à gauche. Le poids du corps porte sur la jambe droite ; la jambe gauche, ramenée en arrière, ne touche à la dernière marche du trône que par l'extrémité du pied.

seules indications de l'enseignement ombrien, y est revenu sans doute après s'être une première fois trempé aux sources florentines; il lui a donné alors quelque chose de plus vif au point de vue de la nature et de plus pénétrant au point de vue de la grâce.

Les quatre saints témoins de la gloire de la Vierge révèlent plus directement encore les progrès que Raphaël avait faits de 1504 à 1505. Nous croyons même que ces personnages appartiennent exclusivement à cette dernière année, et nous trouvons qu'ils dénotent un art plus avancé que les figures correspondantes dans le tableau de la famille Ansidei.

St Pierre, vêtu d'une tunique bleue brodée d'or et d'un manteau jaune[1], est debout à gauche au pied du trône de Marie. Son corps est de trois quarts à droite, tandis que sa tête, vivement tournée vers le spectateur, est presque de face ou plutôt de trois quarts à gauche. Ses cheveux sont blancs et rares, et sa barbe abondante est également blanche. Son regard est fixe, ardent, très-ferme. La bouche exprime une autorité calme et sans violence. Toute la figure est fière, vraiment royale de cette royauté spirituelle instituée par Dieu même. St Pierre a rejeté la tendresse naturelle qui le portait jadis vers Jésus triomphant,

1. Ce manteau tombe de l'épaule droite jusque sur l'avant-bras droit, sur lequel on voit la manche bleue de la tunique; il découvre également la poitrine et le bras gauche, et se drape ensuite sur la partie inférieure de la figure. La couleur jaune du manteau et la couleur bleue de la tunique forment ensemble un bel accord.

pour ne conserver que cet amour plus fort et plus vigoureux qui lui permit plus tard de suivre son maître jusque sur la croix. Désormais le prince des apôtres peut dire avec S[t] Paul : « Si nous avons connu Jésus-Christ selon la chair, maintenant nous ne le connaissons plus ainsi [1]. » Enveloppé dans la gloire de la Vierge, il montre « un amour que la chair et le sang ne peuvent inspirer, » et, en proclamant les grandeurs de Dieu, il confesse les mystères du Verbe fait homme, c'est-à-dire « les mystères d'un Dieu abaissé [2]. » C'est ainsi que Raphaël a compris S[t] Pierre, transfiguré, rendu savant par ses égarements mêmes. Il tient de ses deux mains un livre, l'Évangile où les Actes, et semble dire en nous regardant : « Que toute la maison d'Israël sache donc très-certainement que Dieu a fait Seigneur et Christ ce Jésus que vous avez crucifié [3] ! » Si cette figure rappelle encore le S[t] Pierre du Couronnement de la Vierge de l'église des Franciscains[4], c'est de bien loin déjà, et seulement pour qu'on puisse mieux mesurer la distance parcourue par Raphaël de 1503 à 1505.

Derrière S[t] Pierre est S[te] Catherine d'Alexandrie, vêtue d'une robe violette et d'un manteau vert[5]. Elle

1. *Et si cognovimus secundum carnem Christum, sed nunc jam non novimus.* (II Cor., v, 16.)

2. Bossuet, *Panégyrique de S[t] Pierre,* t. XVI, p. 237.

3. *Certissime sciat ergo omnis domus Israel quia et Dominum eum et Christum fecit Deus hunc Jesum quem vos crucifixistis.*

4. V. t. II, p. 564.

5. Cette robe, bordée de noir au haut du corsage et retenue

porte une palme de la main gauche, et appuie la main droite sur la roue qui refusa de déchirer son corps. Sa tête, vue de profil à droite, dessine franchement l'ovale qu'affecteront désormais les têtes florentines adoptées par Raphaël. Nul doute n'est possible sur les principes qui ont présidé à l'exécution de cette figure. Les traits ont une ravissante douceur; l'œil abaissé sur l'enfant Jésus est rempli de tendresse; la bouche est émue; le menton, peut-être trop arrondi, produit une petite moue sans laquelle ce profil serait tout à fait beau. L'arrangement de la chevelure blonde est d'une grande élégance : de doubles nattes partent des tempes, couvrent l'oreille et vont se perdre dans la masse des cheveux; une autre natte plus fine couronne le front, forme comme un diadème et vient se nouer au sommet de la tête; enfin une écharpe légère et blanche passe des cheveux sur les épaules et entoure la poitrine, où elle se colore d'une nuance rosée, délicate et tendre. On reconnaît là certaines combinaisons particulières à l'école de Pérouse, mais on remarque en même temps une indépendance et une variété par lesquelles Raphaël, tout en se conformant à la tradition, montre avec évidence un goût personnel et original. Cinq ou six ans auparavant, vers 1499 ou 1500, Raphaël, âgé seule-

à la taille par une ceinture noire, découvre à la hauteur du cou un peu de la chemise blanche. (La même remarque de toilette est à noter pour la Vierge.) Les manches à crevés laissent paraître aussi des bouffants de linge blanc. Le manteau est jeté sur le bras gauche et enveloppe le bas de la figure.

ment de seize à dix-sept ans, suivant alors avec la plus entière docilité les exemples de son maître, s'était essayé déjà en présence de Ste Catherine d'Alexandrie. Il l'avait représentée sur un petit panneau qui servait de volet à une Madone de Pérugin, et, dans cette première image, il avait mis sa candeur et sa pureté natives[1]. Cette première peinture n'est presque en apparence qu'une simple copie ; en y regardant de plus près, on distingue le germe des qualités exquises qui caractériseront bientôt le plus grand des peintres. Il n'est pas jusqu'au paysage qui forme le fond de ce naïf tableau, où l'on n'entende déjà le prélude des plus suaves mélodies. Lorsque, en 1505, Raphaël revient vers la même figure, il y apporte, non plus seulement des promesses d'avenir, mais l'abondante moisson d'enseignements multiples fondus déjà dans une harmonie supérieure. Ce n'est pas encore, il est vrai, la perfection : Raphaël s'élèvera plus haut dans la Ste Catherine de la galerie Aldobrandini[2] et surtout dans la composition des Cinq Saints[3]. La Ste Catherine des religieuses de Saint-Antoine n'en est pas moins une figure dont la beauté pittoresque et la beauté morale sont en parfait accord. Cette fille de dix-huit ans, en qui Dieu

1. Raphaël avait peint Ste Marie-Madeleine sur l'autre volet. Ces deux panneaux faisaient partie de la galerie Camuccini à Rome.

2. Ce tableau est à la *National Gallery*. Le carton, qui vaut le tableau, est au musée du Louvre. (V. plus loin dans ce chapitre.)

3. Ce dessin, dans lequel Ste Catherine paraît aussi, semble appartenir à l'année 1512. (V. plus loin dans ce chapitre.)

semble avoir réuni, comme dit Bossuet, « toute la force de son Saint-Esprit, » est là dans la simplicité de son caractère. « Elle a puisé sa science dans l'oraison[1], » et elle a employé cette science, non pour contenter son esprit, mais pour diriger son cœur; la foi est pour elle « l'appui et le fondement des choses qu'il faut espérer[2]. »

Debout sur le premier plan, de l'autre côté du trône de Marie, St Paul est absorbé tout entier dans la méditation des écritures. De la main gauche il tient un livre ouvert[3], qu'il soutient aussi de la main droite, laquelle porte en même temps une longue épée nue dont la pointe touche à terre. L'apôtre est vêtu d'une tunique de couleur sombre et d'un long manteau rouge brodé d'or qui l'enveloppe presque tout entier. Les pieds, comme ceux de St Pierre, sont nus. La tête est vue de profil à gauche. Tout le bas du visage est couvert d'une longue barbe qui descend jusque sur la poitrine. Les traits sont beaux et graves. Le front chauve[4] est contracté; le regard, abaissé sur le livre, est tendu. On reconnaît l'homme qui a prêché, combattu, gouverné. En voyant l'effort par lequel il aspire vers la vérité, on se rappelle « ces faiblesses toutes-puissantes par lesquelles il a établi l'Église, renversé la sagesse

1. Bossuet, *Panégyrique de Ste Catherine d'Alexandrie.*
2. Hébr., XI, 1.
3. Ce livre est relié en rouge, avec fermoir de cuivre.
4. Une seule mèche de cheveux reste encore au sommet du front.

humaine, et captivé tout entendement sous l'obéissance de Jésus-Christ[1]... » Voilà encore une de ces figures dans lesquelles Raphaël s'est complu et qu'il a répétées souvent. St Paul, sans parler des Tapisseries où il joue un si grand rôle, reparaîtra dans la composition des Cinq Saints et dans le tableau de la Sainte Cécile[2], en prenant un caractère de grandeur et de force que l'on ne dépassera jamais. Mais ce n'est qu'à Rome, au foyer de toutes les traditions antiques et chrétiennes, que Raphaël pourra concevoir et exécuter de telles choses. A Pérouse, après quelques mois seulement de séjour en Toscane, il est loin de s'élever encore aussi haut; cependant il fait pressentir ce qu'il pourra faire bientôt. « Ce sujet, s'écrie Bossuet en commençant le panégyrique de St Paul, me paraît si vaste, si relevé, si majestueux, que mon esprit, se trouvant surpris, ne sait ni où s'arrêter dans cette étendue, ni que tenter dans cette hauteur, ni que choisir dans cette abondance... un ange même ne suffirait pas pour louer cet homme du troisième ciel[3]. » Raphaël, lui aussi, a compris l'étendue, l'élévation, la majesté d'une telle figure, et, sans pouvoir en donner du premier coup l'idée complète, il lui a imprimé tout d'abord ce caractère de vertu plus qu'humaine par laquelle « l'apôtre a assujetti toutes choses[4]. »

1. *Placeo mihi in infirmitatibus meis; cum enim infirmor, tunc potens sum.* (II Cor., XII, 10.) — Bossuet, *Panégyrique de St Paul,* t. XVI, p. 248.

2. V. la suite de ce chapitre.

3. Bossuet, t. XVI, p. 259.

4. *Ibid.*

Ste Dorothée enfin se tient derrière St Paul, le corps tourné de trois quarts à gauche vers la Vierge, tandis que la tête est vue en sens inverse de trois quarts à droite. Vêtue d'une robe verte un peu foncée et d'un manteau blanc jeté sur l'épaule gauche[1], elle tient un livre de la main gauche[2], et porte de la main droite la palme de son martyre. Le crâne, ovale et très-développé par le haut, fin et presque trop étroit par le bas, est bien florentin. Peut-être même y a-t-il ici un peu d'exagération dans le parti pris de cette structure. Quoique les traits ne soient pas irréprochables, l'ensemble de la physionomie est charmant. Les yeux sont doux; la bouche est petite, trop petite même; le menton est trop pointu. Les cheveux blonds sont arrangés en bandeaux qui cachent les oreilles et descendent le long des joues. Une écharpe s'enroule derrière la tête, passe sur les épaules et entoure la poitrine. Une couronne de fleurs enfin complète cette fraîche image et rappelle un détail touchant de la légende. Comme Ste Dorothée marchait radieuse au supplice en chantant les louanges de son divin époux, un jeune homme[3] la railla et lui demanda où étaient les fleurs que le bien-aimé réservait à sa fiancée. Aussitôt la tête de la jeune fille se para des plus belles fleurs, et d'autres

1. Ce manteau blanc a des reflets jaunes; il enveloppe le bras gauche, découvre la robe sur la poitrine et sur le bras droit, et cache le bas de la figure.

2. Ce livre est relié en rouge, avec des fermoirs d'or.

3. Il s'appelait Théophile.

fleurs aussi remplirent les mains du blasphémateur, qui se fit chrétien et mourut bientôt pour sa foi.

Cette peinture est d'une couleur chaude, puissante même, harmonieuse et variée. Les carnations ont conservé leur éclat originel. Le ton des chairs est ce qu'il doit être pour chaque figure : d'une grande fraîcheur pour l'enfant Jésus, la Vierge et les saintes; plus vif déjà pour le petit S[t] Jean-Baptiste; et d'une remarquable vigueur pour les deux saints. Dans ce tableau, il faut le répéter, la conception du groupe divin appartient presque aux anciennes écoles; certains détails extérieurs sont primitifs encore, le pointillé d'or sur le manteau bleu de la Vierge, les bordures et les ornements d'or qui rehaussent les vêtements, la manière dont la nature est interprétée dans la Madone et dans les deux enfants; mais, dans cette partie même, le sentiment intérieur est purement raphaëlesque. D'un autre côté, S[t] Pierre et S[t] Paul, S[te] Catherine et S[te] Dorothée sont traités, non-seulement selon le style florentin, mais dans le goût particulier d'un des maîtres les plus séduisants de l'école florentine. Raphaël vient de s'éprendre des œuvres précédemment exécutées par Fra Bartolommeo [1], et, de retour à Pérouse, il essaye de s'approprier la couleur souple et le faire un peu heurté de ce maître. Il produit alors ces têtes de saintes et d'apôtres si habilement peintes, ces draperies si savantes et si harmonieuses. Mais, en s'assimilant la

1. En 1505, le Frate n'avait pas encore repris ses travaux.

substance des peintres voisins, il sait rester lui-même; et si son pinceau rappelle un pinceau qui n'est pas le sien, c'est par voie de transformation et sans jamais rien contrefaire. Raphaël, en s'assujettissant au style du Frate, ne pouvait guère s'élever plus haut qu'il ne l'a fait dans le S[t] Pierre et dans le S[t] Paul du couvent de Saint-Antoine. Il reprend plus d'indépendance dans les figures de S[te] Catherine d'Alexandrie et de S[te] Dorothée, et montre ces deux vierges comme en possession du bonheur même des anges. Leur apparence est bien florentine encore, mais sans réminiscence d'aucun genre. Elles entrent franchement et de plain-pied dans la voie nouvelle toute personnelle au Sanzio. Sur ces visages radieux vient se peindre, dans une sorte d'immobilité, cette sécurité qui est la joie de la vertu. Malgré ces nuances diverses, l'unité d'impression demeure, et toutes les différences d'exécution s'effacent sous l'influence de la pensée qui domine l'œuvre entière. Cette pensée est la glorification de la pureté souveraine qui, de la Vierge et de l'enfant Jésus, rayonne sur toute la création.

Ce tableau [1] est bien conservé, sauf deux fentes en largeur, qui disjoignent les panneaux, et dont l'une traverse les têtes de la Vierge et des deux saintes, tandis que l'autre coupe le cou du petit S[t] Jean. En

1. Il a été gravé récemment par le chevalier Thomas Alogrio Juvara, professeur de gravure à l'Institut royal des beaux-arts, à Naples. — Les figures, dans le tableau, sont un peu moins grandes que nature.

1678, les religieuses de Saint-Antoine cédèrent ce trésor[1] au comte Gio. Antonio Bigazzini[2]. La galerie Colonna s'en enrichit ensuite, et à la fin du dernier siècle il devint la propriété du roi de Naples. Depuis lors, relégué dans un palais presque inaccessible, il fut perdu pour l'art... Après l'annexion de Naples et de la Sicile à l'Italie, ce tableau passa en Espagne. Nous l'avons vu à Madrid en 1864, fort ignoré, fort délaissé, et dans un fort triste état. Légalement, chacun est maître de son bien et en dispose à son gré. Moralement, les œuvres d'art d'une telle portée ne sont que des dépôts; c'est un dangereux honneur que de les posséder, car on est responsable des soins qu'on leur donne et de l'usage qu'on en fait.

LA VIERGE AU BALDAQUIN

(Galerie Pitti, à Florence).

Nous avons vu, dans la Vierge du couvent de Saint-Antoine, un des premiers tributs payés par Ra-

1. Le tableau fut vendu avec le tympan qui le couronne.

2. De Rome. Le comte donna 2,000 scudi, et en plus une copie qui fut placée sur l'autel d'où l'on enlevait l'original. (V. Annibale Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine*... Perugia, 1778, in-8°).

phaël à l'école florentine en général et à l'un des maîtres de cette école en particulier. Nous avons dit en outre combien, dans cet ouvrage, Raphaël, qui dès cette époque cependant avait pris possession de lui-même, gardait encore l'empreinte de son origine ombrienne. Or, à côté de ce tableau, qui montre une des premières tentatives du Sanzio en dehors du cercle étroit de Pérouse et d'Urbin, on trouve immédiatement, dans la série des Vierges glorieuses, une autre peinture qui marque la fin du dernier séjour de Raphaël à Florence, et qui, conçue cette fois dans un esprit exclusivement florentin, rappelle encore, et avec une irrécusable évidence, le maître auquel il avait voué l'amitié la plus sincère et l'admiration la plus vive.

Quand Raphaël arriva pour la première fois à Florence (1504), Baccio della Porta avait abandonné la peinture depuis six ans déjà. La mort de Savonarole (1498) semblait l'avoir à jamais détourné de sa vocation d'artiste. Entré lui-même en 1500 dans ce couvent de Saint-Marc d'où son ami avait été arraché par une multitude oublieuse et cruelle, Fra Bartolommeo ne vivait plus que pour prier. Donc Raphaël, en 1504 et en 1505, ne put connaître le Frate. Si dès cette époque le peintre dominicain exerça sur lui une notable influence, ce ne fut que par des œuvres de six à huit ans antérieures, non par des conseils directs et par des relations personnelles. A son arrivée à Florence, Raphaël vit certainement quelques peintures de Baccio della Porta, et il en fut vivement frappé; il dut notam-

ment étudier la fresque du Jugement dernier dans le cimetière de Santa-Maria-Nuova, et de cette étude sommaire et incomplète encore, il rapporta déjà quelques-unes des tendances nouvelles que nous avons signalées dans la Vierge du couvent de Saint-Antoine. Mais ce fut seulement en 1506 ou 1507 que le Frate, sur les instances réitérées de Bernardo del Bianco, sortit de sa retraite et de son obscurité volontaire, et qu'il peignit la vision de St Bernard[1]. Alors sans doute, redevenu accessible aux affections du dehors, il vit Raphaël. Connaître ce jeune homme rayonnant de gloire à vingt-trois ans, c'était l'aimer, et Fra Bartolommeo aima la personne de Raphaël autant qu'il admira son génie. Dès lors leurs relations devinrent chaque jour plus intimes; ils mirent en commun leur talent et leur cœur, se livrèrent mutuellement les secrets de leur art, et devinrent l'un et l'autre plus naturels et plus grands.

Au commencement de 1508, les Dei ayant commandé à Raphaël un tableau d'autel pour leur chapelle dans l'église de San Spirito, Raphaël commença la Vierge au Baldaquin; mais appelé subitement à Rome, il ne put terminer cette peinture, qui est restée à l'état d'ébauche[2]. Or, au moment même où Raphaël

1. Ce tableau est conservé dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

2. ... *Gli fu dai Dei, cittadini fiorentini, allogata una tavola che andava alla cappella dell' altar loro in Santo Spirito; ed egli la cominciò, e la bozza a bonissimo termine condusse...* (Vasari, *Vita di Raffaello da Urbino*, t. VIII, p. 12.)

songeait à sa Vierge au Baldaquin, Fra Bartolommeo, revenu d'un récent voyage à Venise, peignait pour le couvent de Saint-Pierre martyr à Murano le tableau de S[te] Catherine, maintenant à San-Romano de Lucques. Raphaël, en voyant son ami travailler à cet ouvrage, se refit élève un instant, suivit pas à pas la marche du Frate, et s'appropria à tel point sa manière, qu'un examen superficiel pourrait presque s'y tromper. Cependant, si les procédés employés dans la Vierge au Baldaquin sont tels que, devant ce tableau, l'impression première fait songer au Frate, bientôt le sentiment intime se dégage de chaque figure, perce à travers l'enveloppe extérieure, ramène vers Raphaël, et ne laisse prise à aucun doute. Il est certain même que cette analogie, poussée presque jusqu'à l'identité dans la préparation du tableau, eût été fort atténuée par le travail ultérieur qui aurait donné à cette ébauche son accent définitif. Quoi qu'il en soit, il faut regarder cette œuvre pour ce qu'elle est, et y reconnaître l'hommage rendu à un maître relativement secondaire par l'homme qui, tout en étant le plus grand des peintres, sut en être aussi le plus humble.

La Vierge, tenant son Fils dans ses bras, apparaît sur un trône surmonté d'un baldaquin conique suspendu à la voûte d'un sanctuaire, dont on voit les colonnes composites, les pilastres et l'entablement. A ce baldaquin sont fixés des rideaux enveloppant le trône, qui est de forme antique, et auquel conduisent trois hauts degrés en marbre. Deux séraphins, planant

dans les airs, soulèvent les rideaux et dévoilent le spectacle dont ils jouissent eux-mêmes avec bonheur. Au pied du trône, deux anges entièrement nus tiennent une banderole, sur laquelle ils lisent en chantant les mystères de Dieu. A gauche sont debout St Augustin et St Jacques Majeur, à droite St Pierre et St Bruno... Ce qui distingue ce tableau des deux précédents, c'est l'indépendance qui préside au groupement des personnages. Non que l'ancienne symétrie soit abandonnée ni rompue; jamais peut-être elle n'a été plus rigoureusement observée. La Madone et l'Enfant sont toujours comme un centre mathématique, d'où partiraient des rayons égaux et semblablement placés, conduisant aux séraphins, aux anges et aux saints qui se correspondent deux à deux. Seulement la Vierge, sans rien perdre de sa dignité, prend une grâce plus humaine, et, sans devenir mondaine, cherche davantage à se mêler au monde. L'enfant, plus encore que par le passé, procède de la nature; mais il y a plus de discernement et de goût dans le choix des formes dont il est revêtu, et, en relevant plus directement de la réalité, il emprunte d'elle les moyens de charmer davantage, sans cesser pour cela de convaincre. Les anges, avec moins de grandeur, produisent une séduction analogue. Les séraphins, abandonnant les poses traditionnelles consacrées par Pérugin, descendent du ciel avec un élan qui eût effrayé les anciens maîtres. Les saints, dans la plénitude de leurs mouvements et de leur liberté, au lieu d'être superposés

et de se dérober mutuellement aux regards du spectateur, comme on le voit encore dans la Vierge du couvent de Saint-Antoine, sont placés selon les lois d'une perspective savante, et réunis entre eux par des liens de composition que rien ne pourra jamais rompre. L'aspect général enfin est plus familier, sans être moins solennel; et si l'idée religieuse tend à s'imposer avec moins d'autorité, elle se montre peut-être avec une poésie plus grande.

La Vierge est assise de face, vêtue d'une robe dont le corsage, ouvert par devant et très-dégagé sur le cou, rappelle l'habillement de la Belle Jardinière[1]; un manteau, jeté sur l'épaule gauche, découvre la robe sur la poitrine, tombe ensuite sur le genou droit, enveloppe la jambe droite, laisse voir le bout du pied qui est nu, et se répand en plis abondants jusque sur le soubassement du trône[2]. Du bras et de la main gauches Marie entoure et presse sur son sein le corps de son Fils, tandis que de la main droite elle soutient le bras de l'Enfant. Sa tête, penchée sur l'épaule gauche, est vue presque de face ou plutôt de trois quarts à droite. La chevelure blonde est

1. Cette robe est retenue à la taille par une ceinture. La manche (on ne voit que la droite, le bras gauche étant couvert par le manteau et caché d'ailleurs par le corps de l'Enfant) est ample et ne vient que jusqu'au coude; une autre manche appartenant à un vêtement de dessous enveloppe étroitement l'avant-bras et va jusqu'au poignet.

2. La jambe et le pied gauches, ramenés en arrière, se dérobent derrière la jambe droite.

d'une exécution très-légère et d'un goût charmant. Les cheveux, séparés au milieu du front et retenus par un bandeau que couronne une natte en forme de diadème, sont coupés courts sur les tempes et se répandent en ondes légères qui flottent gracieusement le long des joues et du cou. Voilà de ces arrangements presque coquets, qui, sans cesser d'être chastes, marquent comme une transition entre l'archaïsme des écoles ferventes et le retour aux données classiques. Au commencement de l'année 1508, nous l'avons vu déjà à propos de la Vierge Colonna [1], Raphaël sent monter en lui une séve abondante, et il cherche sa voie sans la trouver encore. Les traditions primitives ne lui suffisent plus; il ne veut pas se dérober à la nature, et il demande à son imagination des combinaisons nouvelles. Il pressent des horizons plus vastes; il est impatient de les voir, et en attendant qu'il les puisse contempler, il les rêve. C'est, si j'ose dire, la période romantique de sa vie. Même alors cependant, Raphaël ne s'écarte jamais de la vérité, de la raison, et, tout en cédant à un moment de caprice, il ne cesse d'emprunter au dogme chrétien son inspiration. C'est ainsi que nous voyons ici le visage de la Vierge conserver ce calme, cette fraîcheur, cet épanouissement, qu'aucune cause extérieure et terrestre ne saurait atteindre. Les traits sont purs et la physionomie est parfaitement bonne; le front et le

1. V., dans ce volume, p. 71.

nez ont des proportions exquises ; les yeux, humblement abaissés sur le Rédempteur, brillent d'un bonheur sans mélange ; la bouche, qui est aimante et qui n'a rien de sensuel, exprime le même bonheur, en y mêlant une douceur infinie. Cette dernière Vierge florentine n'a pas la grandeur imposante que prendront bientôt les Vierges romaines ; elle est plus humaine, moins plastique, plus personnelle, et cependant elle n'a rien de trop particulier. Elle est heureuse, mais sans émotion terrestre et sans exaltation mondaine. Aucune tristesse, aucun trouble, aucun pressentiment d'aucun genre n'ont laissé sur elle la moindre empreinte ; la *Mater speciosa*, dont la jeunesse n'a point été effleurée, a conquis la tranquillité parfaite et retrouvé pour l'éternité l'Enfant divin avec lequel elle s'est sacrifiée pour le salut du monde. Voilà l'idée religieuse contenue dans cette image. La réalité n'est pas sans y avoir aussi laissé sa marque. On reconnaît les traits caractéristiques de l'aimable nature florentine, et le type de prédilection sur lequel Raphaël a déjà répandu tant de pensées pures. La Vierge au Baldaquin rappelle la Vierge Canigiani, la Vierge d'Orléans, la Vierge de lord Cowper, la Vierge de la maison Niccolini, la Belle Jardinière et la Vierge de la maison Colonna ; elle arrive, par des moyens également simples, à nous ravir dans un parfait contentement intérieur.

L'enfant Jésus, qui a rejeté bien loin de lui les voiles dont l'avaient enveloppé les religieuses du cou-

vent de Saint-Antoine, se montre aussi sous les dehors de la vérité naturelle et vivante ; mais en empruntant les apparences de la réalité, il relève néanmoins de l'idéal, et s'il ne s'impose pas comme Dieu, il se fait tellement aimer comme enfant, que par cet amour seul il mène encore à Dieu. Assis sur le genou droit de sa Mère, il s'abandonne au charme de la vie. Il regarde les saints avec complaisance, leur sourit et se donne familièrement à eux. Son corps est tourné à gauche; et, par un mouvement inverse, sa tête, inclinée sur l'épaule gauche, se tourne de trois quarts à droite. Ses cheveux sont blonds et rares, ses yeux sont brillants, sa bouche est aimable. Sans doute la physionomie est trop vive, trop spirituelle; plus de calme serait mieux. C'est le fait même saisi sur nature et rendu par un artiste supérieur, mais qui n'a pas encore pris le temps de se recueillir et de se fixer. N'oublions pas que nous n'avons là qu'une ébauche; qu'à cet enfant Raphaël aurait certainement ajouté quelque chose, et que nulle part dans ce tableau il n'a dit son dernier mot. Le corps de ce *Bambino* n'en est pas moins admirablement dessiné. Les jambes s'appuient sur le genou gauche de Marie; le bras gauche pend le long du corps, et le bras droit se pose avec abandon sur le cou de la Vierge. En examinant cette peinture, on se rappelle surtout l'Enfant de la Vierge Niccolini[1]; on reconnaît les mêmes principes,

1. V., dans ce volume, p. 65.

la même manière de voir, les mêmes alliances, le même mélange de beautés pittoresques et d'idées religieuses; on retrouve aussi, comme dans presque toutes les Vierges de Raphaël, la même ressemblance caractéristique entre la mère et l'enfant. Ce n'est encore qu'une esquisse, mais sous la vivacité particulière des sentiments naturels, on perçoit déjà une impression tout impersonnelle. Ce *Bambino* n'est pas encore le Fils de Dieu; il le serait devenu sans doute, si Raphaël, sûr désormais de la forme, avait eu le temps d'affranchir sa pensée des entraves du modèle vivant.

Les deux séraphins qui soulèvent le rideau du baldaquin sont deux figures semblables et opposées l'une à l'autre, se complétant sans se répéter, faisant naître sans monotonie l'idée d'un ordre et d'une harmonie supérieurs. Ils descendent à tire-d'aile et en sens inverse des profondeurs impénétrables de Dieu, et se réunissent pour écarter d'un geste plein de grâce et d'autorité les voiles qui cachent aux regards profanes la céleste vision. Celui de gauche est vu de profil et regarde la Madone : de la main gauche élevée au-dessus de sa tête, il soulève la partie supérieure du rideau, tandis que de la main droite il en soutient un des pans inférieurs. Celui de droite est placé de la même manière, seulement il tourne sa tête à droite, presque de face, et fixe ses yeux sur S[t] Jacques et sur S[t] Augustin. On voit, dans ces messagers célestes, le reflet de « cet amour

qui le premier descendit et étendit ses ailes devant la Vierge, en chantant : *Ave Maria gratia plena*[1]... » Leurs chevelures, agitées par un vol rapide, se dressent comme des flammes au-dessus de leurs fronts inspirés ; leurs traits sont purs, éternellement jeunes et comme imprégnés de divinité ; leurs pieds nus sortent avec élégance de tuniques longues et flottantes ; leurs bras s'arrondissent et se répondent, marquant par la dignité du geste la grandeur de l'hommage ; de grandes ailes aux mille couleurs encadrent et couronnent ces créatures admirables, qui n'ont point de sexe et qui n'ont jamais eu de souillures. Quel beau jet de draperies ! Avec quel art Raphaël fait sentir d'un trait que ces êtres aériens sont sans pesanteur, et que, tout en possédant des corps semblables aux nôtres, ils n'en sont pas moins de purs esprits, indépendants des lois de la matière et de la gravité ! Nous voilà bien loin des figures analogues, à chaque instant évoquées dans l'école de Pérouse et reproduites naguère encore par Raphaël lui-même ! Au lieu de la pose timide et presque indécise qu'elles affectaient cinq ans auparavant dans le Couronnement de la Vierge, voyez avec quel élan, avec quelle irrésistible aisance elles accomplissent ici leur vocation, et combien, dans cette fonction surnaturelle, la nature,

1. E quell' amor, che primo lì discese,
Cantando : *Ave, Maria, gratia plena,*
Dinanzi a lei le sue ale distese.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 94.)

serrée de près, fidèlement observée, reste toujours le guide suprême. Plus Raphaël veut s'élever au-dessus de la réalité, plus il sent combien il est nécessaire de s'appuyer sur elle, et de chercher dans cet appui la force indispensable pour aller au delà.

Les deux anges, qui, debout au pied du trône de la Madone, occupent le milieu du premier plan, relèvent également de l'idéal, et se rattachent plus directement encore au fait naturel et vivant. Ce ne sont encore que deux beaux enfants nus, armés de deux petites ailes. L'un est de face et modelé en pleine lumière; l'autre, vu de trois quarts à droite et penché sur l'épaule de son compagnon, offre des modulations plus vives, des oppositions d'ombres et de lumières plus saillantes et plus accentuées. Dans l'état où l'ébauche les présente, je préfère de beaucoup le premier. Sa position a plus de noblesse et d'aisance, ses traits sont plus expressifs au point de vue religieux. Le bras gauche pend naturellement le long du corps, et c'est la main droite, ramenée sur la poitrine, qui soutient la banderole. Le poids de toute la figure porte bien d'aplomb sur la jambe gauche, et la jambe droite qui fuit en arrière est d'un mouvement plein de grâce. La petite tête aussi est charmante : les traits sont attentifs, tout entiers à la louange et à l'admiration. Raphaël seul a su dessiner ainsi des enfants, et faire surgir de la simple vérité les rêves enchantés du monde céleste. Le dessin de l'autre ange est moins heureux : le mouvement général a moins de précision; on comprend moins bien la position des

jambes, et l'équilibre de toute la figure laisse davantage à désirer[1]. Il y a aussi dans la tête une naïveté trop personnelle pour laisser place entière au sentiment divin. Là encore Raphaël avait fort à reprendre, et il est probable que de ce travail de préparation il aurait fait sortir quelques-uns de ces accents mélodieux et vibrants qui nous raviront bientôt.

Parmi les saints réunis au pied du trône de la Vierge, St Pierre et St Jacques Majeur ont été les contemporains et les amis de Jésus; St Augustin appartient au quatrième siècle[2], et consacre à la Mère du Verbe la science théologique dans ce qu'elle a eu de plus haut; St Bruno enfin[3], le fondateur des Chartreux, rapporte également à la Vierge les nobles aspirations qui sollicitèrent le monde après les folles terreurs de l'an 1000. Animés d'un même esprit, ils rendent à la Vierge et « se rendent mutuellement un culte d'honneur en vue de Jésus-Christ[4]. » Dieu lui-même, par ses prophètes, par ses saints, par sa propre parole et par l'enseignement de l'Église, ne cesse de recommander cet hommage. « *Nimis honorificati sunt amici tui, Deus*[5]*!* » chante David dans ses

1. C'est la main droite aussi de ce second enfant qui tient la banderole; sa main gauche s'appuie sur l'épaule gauche du premier enfant.

2. 354-430.

3. 1035-1101.

4. St Augustin, serm. *contr. Arian.*, lib. III, cap. XXIII.

5. Ps. CXXXVIII, 17.

psaumes. « Vous nous traitez, ô Dieu! avec une grande révérence [1], » continue Salomon. « Si quelqu'un me « sert, dit Jésus, mon Père l'honorera[2]. » Et le pape Adrien, s'adressant à Constantin, écrit : « Le culte que nous rendons à la Vierge et aux saints n'est autre que celui dont nous nous prévenons les uns les autres par des marques de déférence et de respect. » Les saints, qu'un culte volontaire retient aux pieds de la Vierge dans les tableaux qui nous occupent, sont unis par les liens invisibles de la charité. Le Dieu qui leur est offert rayonne sur eux à des degrés divers et avec des caractères différents. « Il existe divers ordres parmi les anges de la terre, comme il y a divers chœurs parmi les anges des cieux. Chacun de ces ordres retrace d'une manière plus saillante quelque caractère particulier de l'homme Dieu, de sorte que leur réunion reproduit les traits du divin modèle aussi vivement, aussi complétement qu'ils peuvent l'être par des copies terrestres[3]. »

S[t] Augustin, qui est le premier à gauche, tient un livre de la main droite, et de l'autre main montre la Vierge et l'Enfant au spectateur, qu'il regarde avec autorité. Cette figure est éminemment pittoresque, et la manière dont elle est coiffée est inimitable. Le corps de l'évêque, bien que vêtu du costume épiscopal, est drapé avec une remarquable indépendance. Si cet

1. Sap., XII, 18.
2. Jean, XII, 26.
3. Ph. Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne,* t. I, p. 97.

habillement n'est pas en tout conforme à la réalité, il donne au personnage plus d'élégance dans la désinvolture, et laisse à son geste plus de liberté. La règle, en matière d'art, n'exclut pas une certaine fantaisie, et les éléments de la beauté doivent avoir le pas sur les conditions de l'archaïsme. Toute combinaison est bonne, qui permet d'augmenter le charme extérieur d'une figure en rendant avec plus d'évidence l'idée qu'elle doit exprimer. Or le caractère dominant de la figure de St Augustin est mis en parfaite lumière dans le tableau de Raphaël. Les traits du saint évêque sont vifs, pleins de cette intelligence réfléchie qui gagne les hommes et les entraîne. « Son cœur tout en feu[1] » cherche à toucher ainsi qu'il a été touché. L'orgueil en lui s'est transformé en humilité, et c'est l'humilité même qu'il prêche et qu'il montre dans la Vierge. Cette figure est, ainsi que les autres figures de saints dans ce tableau, presque identique à certaines figures de Fra Bartolommeo. Ce serait à s'y méprendre complétement s'il n'y avait là comme une étincelle déposée déjà, à peine visible encore, mais toute prête à jaillir au souffle du génie de Raphaël.

St Jacques Majeur est à côté de St Augustin. Cet apôtre, si vivement adopté par l'imagination populaire, est ici très-simplement représenté. Sa tête est nue, vue de trois quarts à droite; ses traits sont

1. *Conf.*, l. X, c. XXVII, p. 184.

fermes et même un peu rudes, mais non pas sans douceur, amaigris par la fatigue, couronnés de cheveux noirs encore et encadrés dans une barbe déjà blanche. Vêtu d'une tunique longue qui découvre seulement les pieds nus, et d'un manteau qui laisse voir presque entièrement la tunique, il tient de ses deux mains un long bâton de voyage. On songe à ses pérégrinations fabuleuses et l'on se rappelle que l'Espagne, fière de remonter à la plus haute antiquité chrétienne, a revendiqué pour apôtre le fils de Zébédée, le frère de S[t] Jean l'Évangéliste, ce Jacques, que Jésus avait associé aux splendeurs du Thabor et aux angoisses du jardin des Oliviers[1]. « Regarde! regarde! » dit Béatrix à Dante en lui désignant S[t] Jacques qui va interroger le poëte sur l'espérance, « voici le baron pour lequel là-bas on visite la Galicie[2]. » Raphaël aurait pu charger cette figure d'attributs légendaires, accumuler sur elle les caractères fantastiques dont le

1. S[t] Jacques Majeur est le S[t] Jacques de Compostelle des Espagnols. Son tombeau serait à Santiago (Compostelle), qui fut la capitale de la Galicie. Ce nom de *Compostelle* (*Campus stellæ*) vient de l'étoile miraculeuse qui, au IX[e] siècle, révéla la sépulture de l'apôtre. Une ville se forma alors autour de ce tombeau, et fut prise par les Maures en 997. Aussi voit-on, au moyen âge, S[t] Jacques représenté souvent à cheval, armé d'une longue épée, et poursuivant les Infidèles. (V. *Les Moines d'Occident,* par le comte de Montalembert, t. III, p. 25.)

2. E la mia Donna piena di letizia,
Mi disse : Mira, mira : ecco 'l barone,
Per cui laggiù si visita Galizia[1].

(Dante, *Paradiso,* canto XXV, v. 16.)

moyen âge avait enveloppé son histoire. Il n'en a rien fait. Il n'a cherché que l'apôtre auquel le Christ avait dit : « Vous boirez mon calice[1], » et qui, après avoir touché Jésus de si près par sa naissance, s'en est approché de plus près par sa mort... Les apôtres, un jour, disputaient entre eux pour savoir lequel était le plus grand; et Jésus-Christ, leur montrant un enfant, leur dit : « Si vous ne devenez comme de petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux[2]. » Raphaël, chaque fois que son sujet le mène vers les apôtres, semble avoir présente devant lui cette parole du Sauveur. Toujours, à ces grandes personnifications de la foi, il tâche de communiquer la naïveté, la droiture, la simplicité, qui donnent au regard de l'enfance une si étrange profondeur de fascination. Pour atteindre le but complétement, les moyens lui manquent encore à Florence, et les indications de Fra Bartolommeo ne lui suffisent pas. Bientôt, à Rome, de nouvelles lumières le viendront éclairer et lui permettront, en simplifiant toujours, d'arriver à la perfection même.

S[t] Pierre est sur le premier plan du côté opposé. Il est vêtu, comme S[t] Jacques, d'une tunique longue et d'un manteau qui tombe de l'épaule droite et enveloppe seulement le bas de la figure. De la main droite, ramenée contre la poitrine, il tient les clefs du paradis, et de la main gauche, pendant le long du corps, il porte

1. *Calicem meum bibetis.* (Matth., xx, 23.)

2. *Nisi efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum cœlorum.* (Matth., xviii, 3.)

un livre fermé. Il s'entretient avec S[t] Bruno, et tourne vers lui sa tête qu'on ne voit que de profil perdu. Une abondante chevelure blanche couvre le crâne, et une barbe également blanche cache le bas du visage. L'œil est vif et ardent; la bouche parle avec animation. On souhaiterait plus de calme dans les traits. Cependant, la désinvolture a pris déjà une noblesse remarquable. Répétons encore que Raphaël, en empruntant les dehors du Frate, n'a cherché dans ce travail de préparation que l'accent particulier, la tournure générale et le trait saillant de chaque figure, remettant à un travail ultérieur le soin d'adoucir certains contours trop accusés, de revenir sur certaines aspérités trop voyantes, de répandre enfin sur toutes les parties l'harmonie et la beauté suprême. Retenons surtout ici l'arrangement si libre et si spontané des draperies, le dessin si précis et si ferme des mains et des pieds, la construction si savante de la tête et du cou. Observons avec quelle étonnante flexibilité Raphaël se plie à toutes les pratiques du peintre dont il se fait volontairement l'élève. Non-seulement on se demande si cette peinture n'est pas de Fra Bartolommeo lui-même, mais on cherche dans toute l'œuvre du Frate un tableau où son allure soit aussi vive, aussi dégagée, aussi indépendante. Raphaël, même en se servant d'un pinceau qui n'est pas le sien, marque son œuvre d'un signe particulier qui proclame sa souveraineté.

S[t] Bruno enfin paraît à côté de S[t] Pierre. Enveloppé tout entier dans sa blanche robe de Chartreux, il tient

de la main droite un livre[1], et lève la main gauche vers l'apôtre avec lequel il confond son amour pour Jésus et son admiration pour Marie. Son corps, tourné vers la Vierge, est vu de trois quarts à gauche, et sa tête se montre de trois quarts à droite. Ses traits, encadrés dans le capuchon blanc de la robe, sont ouverts à l'intelligence divine et rayonnants de clartés. On lui peut appliquer le mot de S[t] Paul : « Le monde m'est crucifié et moi je suis crucifié au monde[2], » mais les austérités, en sacrifiant son corps, ont fait resplendir sur son visage cette beauté par excellence qui est la sainteté même. Dans la conversation qu'il échange avec S[t] Pierre, une ardeur céleste semble le transporter. Il parle « comme un homme venu du ciel et jaloux de l'honneur de Jésus[3]. »

Tels sont les saints qu'a engendrés cet enfant qui est Dieu dans les bras d'une mère vierge. Ces saints, à leur tour, engendrent Jésus-Christ dans les âmes, et partagent en quelque sorte avec la Vierge l'honneur d'avoir mis au monde la vérité même[4]. Telle est la doctrine de l'Église, et tel est aussi l'enseignement moral que Raphaël a si admirablement exposé dans la série de ses Vierges glorieuses. La Vierge au Baldaquin ne con-

1. Ce livre est entr'ouvert et pose sur la dernière marche du trône de la Vierge.

2. *Mihi mundus crucifixus est, et ego mundo.* (Galat., VI, 14.)

3. Bossuet, t. XVI, p. 350.

4. C'est ce qu'exprime S[t] Grégoire le Grand quand il appelle « mères de Jésus-Christ » les prédicateurs de l'Évangile.

tient ces idées qu'en germe ; mais si elles n'y ont point encore acquis un degré de clarté suffisant, on sent néanmoins le développement qu'elles devront prendre, et l'on voit déjà dans tout son charme l'Enfant divin qui partage ses sourires entre sa Mère et les chrétiens qui l'ont le mieux aimé[1].

Quand on considère, à côté de la Vierge au Baldaquin, la Vierge glorieuse du Frate au musée du Louvre[2], on est surpris, non-seulement par la ressemblance de la main, mais par la similitude de la conception ; en voyant à quel point Raphaël a imité Fra Bartolommeo dans sa manière de peindre et d'ordonner ses draperies, on est tenté de se demander s'il ne lui a pas également emprunté sa composition. Or, c'est le contraire qu'il faut croire. La Vierge de Raphaël est de 1508 et celle du Frate est de 1511. L'analogie qu'il y a entre ces deux œuvres prouve donc simplement que si Raphaël a appris quelque chose de Fra Bartolommeo dans l'art de peindre, en retour il lui a beaucoup enseigné dans l'art de penser. Le tableau du Frate reproduisant l'esprit et

1. On trouve dans le *Cabinet Crozat,* gravé par Caylus, une étude de deux figures nues pour deux des saints de la Vierge au Baldaquin. On voit aussi à Lille, dans la collection Wicar, l'esquisse à la pointe d'argent, sur papier teinté de rose, d'une tête de saint pour le même tableau.

2. Ce tableau, qui avait été peint pour le couvent de Saint-Marc, fut acheté par l'État florentin pour être offert à l'ambassadeur du roi de France.

la forme générale de celui du Sanzio, on peut presque affirmer que l'un n'existerait pas si l'autre n'avait antérieurement existé[1]. Sans Fra Bartolommeo, Raphaël aurait eu peut-être une exécution moins facile et moins large, un pinceau moins souple et moins harmonieux, moins de charme et moins de grandeur dans l'arrangement des draperies ; mais sans Raphaël, le Frate n'aurait jamais eu cette intelligence de la perspective aérienne, cette entente du groupement des figures et de la subordination des différentes parties d'un tableau, cette science qui concentre la lumière sur un point principa et éclaire en même temps tous les points secondaires. Si donc on reconnaît ces qualités dans la Vierge glorieuse de Fra Bartolommeo, c'est parce qu'elles se trouvent à un degré supérieur dans la Vierge glorieuse de Raphaël.

La Vierge au Baldaquin n'ayant point été terminée n'arriva pas à sa destination. Après la mort de Raphaël,

1. La Vierge du Frate répète, comme disposition générale, la Vierge de Raphaël. Le baldaquin est de même forme et semblablement placé. L'architecture du fond est aussi la même. Les rideaux sont soulevés par des anges qui, au lieu d'être drapés, sont nus, mais qui affectent une position analogue à celle des séraphins de Raphaël. (Un séraphin pareil à celui du Sanzio se retrouve d'ailleurs dans l'Annonciation du Frate. V. également au musée du Louvre, n° 65.) Quant aux saints, ils sont tous différents dans le tableau du Frate, et, bien que terminés, ils sont loin d'avoir la profondeur d'expression qu'ils ont déjà dans la simple ébauche de Raphaël. On lit sur la marche du trône : *Orate pro me*. MDXI. (Nous avons déjà parlé de ce tableau du Frate à la page 311 de notre premier volume.)

Baldassare Turini acheta cette peinture et en fit don à l'église de Pescia[1], où elle resta jusqu'en 1697. Le prince Ferdinand, fils aîné du grand-duc Côme III, l'acquit alors de la famille Bonvicini, qui, en devenant propriétaire de la chapelle, avait pris en même temps possession du tableau. Or les habitants de Pescia tenaient fort à ce trésor. Ayant eu vent de l'affaire, ils s'ameutèrent et devinrent menaçants. Il fallut user de ruse, enlever nuitamment la peinture et s'enfuir comme avec le produit d'un vol. Les Pesciatins dépossédés ne purent alors que protester, et ils le firent dans des termes dont la violence même les honore. En relisant cette protestation, on sent vibrer l'émotion d'un véritable patriotisme ; on voit l'humble cité, consternée de la perte de son tableau, frémissante d'indignation, et comme sous le coup d'un désastre public[2]. C'est l'honneur de l'Italie d'avoir su conserver, au milieu de ses vicissitudes, la passion de ses chefs-d'œuvre. Tant de fois dépouillée, elle demeure plus riche encore à elle seule que toutes les autres nations

1. Vasari, t. VIII, p. 13.

2. V. Gualandi, *Memorie di Belle Arti*, série IV, p. 126. — La Vierge au Baldaquin entra alors au palais Pitti. Pour l'adapter à la place qu'on lui destinait, on l'agrandit de quelques centimètres de chaque côté, et on la fit en outre restaurer par le peintre Giovanni Agostino Cassana. De là l'erreur assez accréditée que Cassana aurait terminé ce tableau laissé par Raphaël à l'état d'ébauche (Borghini, 1730, n° 316). — La Vierge au Baldaquin vint en France sous Napoléon Ier, et fut donnée par lui au musée de Bruxelles. Elle retourna au palais Pitti en 1815.

liguées contre elle. Puisse-t-elle ne jamais perdre le culte des maîtres qui ont été et qui demeureront toujours sa gloire la plus pure !

LA VIERGE DE FOLIGNO

(Galerie du Vatican).

Dans la première des grandes fresques peintes par Raphaël au Vatican, la Vierge apparaît glorieusement assise à la droite de Jésus-Christ, dominant avec lui toutes les hiérarchies célestes et répandant sur l'Église, par son ministère d'intercession, la lumière et la grâce. On peut donc presque dire que Raphaël prit, au nom de la Vierge, possession de la ville éternelle. Cette Eucharistie, sur laquelle méditent les Docteurs et les Pères, ce mystère que Zacharie voyait en image dans « le froment des élus », dans « le vin qui fait germer les vierges, » a son origine en Marie. « Notre génération dans le sein de l'Église procède de l'origine spirituelle de Jésus-Christ dans le sein d'une vierge[1]. » Ainsi parle S[t] Léon le Grand, et c'est cette doctrine que Raphaël développe dans la Dispute du Saint-Sacrement. Cette page sublime

1. S[t] Léon le Grand, serm. IV, *in Nat. Domini.*

est la plus chrétienne que l'art ait jamais conçue, parce qu'elle est la plus pénétrée du mystère de la Trinité. « Avant la loi mosaïque, dit Hugues de Saint-Victor, Dieu fit connaître au monde son existence ; sous la loi, son unité ; sous l'Évangile, sa Trinité ; afin que peu à peu grandît la connaissance de la vérité[1]. » Or la Vierge complète la Trinité dans son œuvre. C'est par elle que ce mystère s'est produit dans le monde. Épouse du Père, c'est devant elle aussi que s'incline l'Apôtre quand il dit : « Je fléchis le genou devant le Père, de qui est toute paternité au ciel et sur la terre[2]. » Mère du Fils, « par la vertu du Très-Haut qui l'a couverte de son ombre, » elle a engendré Jésus dans le temps pour donner à Dieu des élus dans l'éternité. Sanctuaire du Saint-Esprit, elle est le tabernacle où le Saint des saints s'est fait pontife, et concentre en elle l'éternel amour, dont le Verbe est né. Raphaël, dans sa fresque, représente la Vierge sous ce triple aspect; il l'associe à la Trinité par des liens pittoresques qui paraissent incorruptibles, et confie à ses prières l'intelligence de l'Eucharistie. Assise sur les nuées à côté du Sauveur, elle s'incline humblement devant lui, et

1. *Ante legem dixit Deus se esse; sub lege, unum; sub gratia, trinum; ut paulatim cresceret cognitio veritatis.* (Hugues de Saint-Victor, t. III, p. 113.) — C'est ce que S[t] Hilaire disait aussi : *Hoc Ecclesia intelligit, hoc Synagoga non credit, hoc Philosophia non sapit.* (S[t] Hilaire, *De Trinitate,* lib. VIII.)

2. Éphés., III, 15.

tire sa puissance de son humilité même. Cette figure, il est vrai, n'appartient rigoureusement pas à notre sujet, mais elle semble se détacher de son cadre et planer devant nous au moment où Raphaël arrive à Rome sous l'inspiration de la Vierge glorieuse.

Pendant les trois premières années de son séjour à Rome, Raphaël fut absorbé tout entier par les fresques de la *Segnatura*. Il parvint bien, de temps à autre, à leur dérober quelques instants qu'il consacra à des travaux plus intimes : ce fut alors sans doute qu'il peignit le portrait de Jules II[1] et celui du marquis Frédéric de Mantoue[2], son propre portrait[3] et celui de cette Margherita qu'il a immortalisée sous le nom de la *Fornarina*[4]. En 1511, les travaux de la première Chambre Vaticane étaient terminés; l'alliance entre la science et la foi était conclue, la chaîne de la tradition était renouée, tous les anneaux en étaient scellés de manière à défier désormais les efforts de la barbarie. Raphaël, universellement admiré, put un moment donner carrière à des aspira-

1. Ce portrait a été bien des fois répété dans l'école. L'original est au palais Pitti. Le carton, dessiné à la pierre noire et piqué pour le décalque, est à la galerie Corsini, à Florence.

2. Ce portrait serait celui qui orne la galerie de M. Lucy, à Chaslecote Park, près Warwick.

3. D'après M. Passavant, ce portrait serait celui que possède le prince Adam Czartoryski. Mais ce tableau ne représente pas Raphaël.

4. Ce portrait est au palais Barberini, à Rome. — C'est vers cette époque aussi que Raphaël peignit le charmant portrait de jeune homme que nous possédons au Louvre.

tions moins solennelles, mais non moins hautes. Nous avons étudié plusieurs des tableaux qu'il peignit alors. Exalté par les merveilles qui se déroulaient chaque jour devant lui, sans être encore débordé par les travaux de tous genres qui allaient bientôt l'accabler, il pouvait vouer à la peinture toutes les forces de son génie. La Vierge d'Albe[1], la Vierge Aldobrandini[2], la Vierge au Diadème[3], la Sainte Famille de Lorette[4], qui sont sans doute de cette époque, semblent cependant plutôt antérieures que postérieures à 1511. C'est à l'année 1511 aussi qu'appartient la Vierge de Foligno. En effet, elle fut peinte pour Sigismond Conti, qui mourut le 23 février 1512[5]. Comme, d'un autre côté, elle manifeste des préoccupations de couleurs qui, nous le verrons, ne sauraient être étrangères à Sébastien de Venise, il est certain qu'elle est postérieure à l'arrivée à Rome du peintre vénitien; or, Sébastien ayant été appelé à Rome par Augustin Chigi au commencement de 1511, il en résulte que la Vierge de Foligno doit avoir été peinte vers la fin de cette même année. Les Conti d'Anagni avaient donné à l'Église un pape, Innocent III, et depuis lors avaient fixé leur résidence à Rome, où ils n'avaient cessé d'accorder aux arts un magnifique pa-

1. V. dans ce volume, p. 193.
2. V. *ibid.*, p. 211.
3. V. *ibid.*, p. 220.
4. V. *ibid.*, p. 310.
5. Carlo Fea, *Nuova Descr. de' mon. ant.*, Roma, 1819, p. 72.

tronage[1]. Sigismond Conti, qui appartenait à cette illustre maison, était né à Foligno dans la première moitié du XVe siècle, et s'était adonné particulièrement aux lettres. Il avait écrit, notamment, une histoire de son temps[2], et le père de Raphaël, Giovanni Santi, dans son épître dédicatoire au duc d'Urbin, le nomme comme un écrivain distingué. Devenu, sous Jules II, secrétaire[3] et camérier secret, il occupait une grande situation à la cour pontificale au moment où le Sanzio arriva à Rome. En 1511, Sigismond Conti touchait à la vieillesse, et la maladie qui devait l'enlever bientôt le tourmentait déjà. Voulant offrir un *ex-voto* à la Vierge, il s'adressa à Raphaël... Voyons avec quelle simplicité de génie Raphaël entra dans l'intention du donateur.

Dans les cieux entr'ouverts, la Vierge et l'enfant Jésus apparaissent au milieu d'un cercle étincelant de lumière, au delà duquel se presse la foule innombrable des anges. Sur la terre, transfigurée par l'irradiation des rayons éternels, le donateur contemple la vision divine et se fait assister de St Jean-Baptiste, de St François d'Assise et de St Jérôme, qui recommandent ses prières à la Vierge et au Sauveur. Un ange, détaché du céleste cortége, vient joindre aussi

1. La famille des Conti s'éteignit en 1808.

2. En neuf livres, que Giustiniano Pagliarini a publiés à Rome. (V. Pungileoni, p. 111.)

3. *Abbreviatore del sacro Palazzo Apostolico. — Viso di Curia.*

sa voix à la voix des saints, et tient une tablette sur laquelle devait être mentionnée la destination du tableau... Voilà le motif répété des milliers de fois depuis plus de deux siècles par la renaissance italienne. Raphaël s'en empare à son tour et ne rompt point avec le passé; mais s'il adopte toutes les traditions, c'est à condition de les élever et de les concilier. Sans prétendre à des systèmes nouveaux, il épure et accorde les errements des anciennes écoles, aussi bien que les aspirations impatientes des maîtres contemporains. De grandes audaces se produisent autour de lui; il a garde de les imiter. Ce qui est vraiment inspiré de l'esprit de Dieu est simple, et Raphaël aborde son sujet avec une entière simplicité. Le plus grand hommage que nous puissions rendre à la liberté, c'est de nous soumettre; et Raphaël trouve dans la soumission la complète indépendance. Il honore la Vierge autant qu'il adore l'enfant Jésus. Pour lui, « Marie est la cause du salut de tout le genre humain[1]. » Dieu ne nous exauce que par les mérites de son Fils, qui ne nous entend jamais mieux que par la voix de sa Mère. Telle est la doctrine catholique dont Raphaël a été, à toutes les époques de sa vie, l'infatigable interprète. Et non content de ne s'écarter en rien, quant au fond, de l'orthodoxie la plus stricte, il conserve à la forme sa disposition traditionnelle. Au sommet et au centre,

1. *Maria universo generi humano causa facta est salutis.* (S[t] Irénée, liv. III, chap. XXXIII.)

la Vierge commande à toute la composition. A la base et sur les côtés, le donateur et les saints sont groupés symétriquement deux à deux; à gauche, S[t] Jean-Baptiste est debout et S[t] François d'Assise est agenouillé devant lui; à droite, S[t] Jérôme correspond à S[t] Jean et Sigismond Conti à S[t] François. Ces quatre figures, douées d'une adorable sagesse d'expression, s'équilibrent et concourent, sans aucune déperdition de force, à une résultante identique; animées du même amour et de la même foi, elles sont comme transportées déjà dans les régions célestes, et bien que touchant encore à la terre, elles la dominent de ce même point de vue d'où l'aigle la découvre du haut des airs. Ce tableau, pénétré d'une flamme ardente et généreuse, parle autant à l'imagination qu'à la sensibilité. En le contemplant, on se rappelle la parole d'Isaïe : « Cieux, distillez la rosée d'en haut, et que les nues pleuvent le juste; que la terre s'ouvre et qu'elle germe le Sauveur; que la justice en même temps se lève [1] ! » Comment Raphaël a-t-il trouvé dans cette peinture quelques-uns des plus nobles accents du langage religieux? Par quelle puissance est-il remonté jusqu'à l'antique simplicité de l'Évangile? C'est ce que va faire comprendre chacune des parties de cet admirable ensemble.

La Vierge, assise sur les nuées et tenant son Fils dans ses bras, plane sur « la nation sainte et sur la fa-

1. Isaïe, XLV, 8.

mille de Dieu[1]. » Par suite d'une intelligence surprenante du sujet et d'une entente merveilleuse de la perspective aérienne, elle paraît encore à de grandes hauteurs quand elle est déjà presque à portée de la terre, de sorte que, malgré les limites nécessairement très-restreintes du tableau, on croit voir les sommets d'où la bénédiction descend. Marie, sans s'abaisser, semble vouloir se mettre à notre niveau ; les saints qui la prient, le donataire qui l'implore, pourraient presque la toucher de la main, et l'on sent néanmoins que leur âme seule peut monter jusqu'à elle. Mère des vivants, elle demeure la Reine des anges qui l'ont saluée sur la terre et l'ont portée ensuite au plus haut du ciel. Sa tête, doucement inclinée sur l'épaule gauche, est coiffée d'un voile qui tombe le long de la joue droite, et qui, du côté de la joue gauche, est soulevé par l'enfant Jésus. Ce voile est d'un ton très-doux et très-riche en même temps : il est blanc jaunâtre, nuancé de quelques reflets bleus, avec un revers rouge brodé d'or, que l'on voit notamment au-dessus de la tête du Sauveur ; couvrant les cheveux de la Vierge sans les cacher complétement, il est à lui seul la plus humble et la plus belle des parures, car il ajoute à la chasteté un incontestable élément de beauté. Deux bandeaux blonds couronnent le front qui est pur, intelligent, bien construit.

1. *Sed estis cives sanctorum et domestici Dei.* (Éphésiens, II, 19.)

Les arcades sourcilières sont d'une forme admirable. Les yeux, doux et tristes, sont abaissés sur le Verbe, et confondent dans une même pensée l'amour du Christ et l'amour des hommes. Le nez est très-bien dessiné. La bouche est moyenne et d'un sentiment presque douloureux. Toute la physionomie indique très-clairement l'intention du peintre. La Vierge est là comme intermédiaire entre l'homme et Dieu, reflétant à la fois les souffrances humaines et la splendeur divine. La courbe du cou est charmante. Le mouvement général du corps et des membres est rempli à la fois de candeur et d'aisance. Le torse se présente de face, avec une tendance naturelle à suivre l'entraînement de la tête et à se porter à droite du côté du Sauveur ; les cuisses, au contraire, s'inclinent vers la gauche, formant ainsi avec le haut du corps une opposition pittoresque qui, sans nuire en rien à l'unité de la figure, montre que l'immobilité n'est point indispensable à l'immutabilité. Tandis que la main gauche se trouve engagée sous le bras gauche du *Bambino*, la main droite retient une écharpe bleue passée en forme de ceinture autour du corps de Jésus ; et tandis que la jambe droite, glissant le long du nuage, tombe verticalement, la jambe gauche, relevée sur la nuée, sert de support à l'Enfant. Le vêtement est d'une chasteté rigoureuse : une robe, d'un beau rouge clair, et un manteau, d'un bleu également assez clair, en font tous les frais. La robe, très-modestement taillée, découvre le cou jusqu'à la naissance des épaules, et

enveloppe sévèrement la poitrine et les bras; une broderie d'or rehausse le corsage et donne à cette humble pourpre une apparence vraiment royale. Quant au manteau, jeté sur les épaules, il laisse aux bras la liberté de leurs mouvements, et vient se draper sur le bas de la figure, en laissant paraître seulement le bout des pieds nus. Cet ajustement, qui tire son élégance de sa simplicité même, imprime à toute la figure une douceur ravissante et une souveraine grandeur.

Il y a là, comme dans toutes les œuvres vraiment personnelles au Sanzio, un souffle qui élève l'âme en la pénétrant profondément, un accent que rien ne peut rendre et qui demeure inaccessible à toute interprétation secondaire. Marc-Antoine a eu entre les mains le dessin original de Raphaël, et, en raisonnant par analogie d'après tout ce que nous connaissons déjà, nous sommes en droit de penser que ce dessin devait être d'un sentiment plus vif et plus intime encore que la peinture elle-même. Regardons cependant ce que Raimondi a fait de la pensée du Sanzio[1], et, en comparant la gravure au tableau, voyons une fois de plus la distance vraiment infranchissable qui sépare le maître de ses plus intelligents interprètes. Sauf de légères différences au point de vue de l'agencement général, la gravure reproduit textuellement le tableau, ou plutôt le tableau reflète exactement la gravure, celle-ci n'étant que la répétition du dessin primitif. Ces quel-

1. Bartsch, t. XIV, nos 52 et 53. Cette gravure ne reproduit que la Vierge et l'Enfant.

ques différences sont toutes à l'avantage du tableau; elles marquent un progrès sur le dessin, un pas de plus vers la perfection. Le mouvement, de part et d'autre, est le même, avec plus de raideur et d'immobilité du côté de l'estampe, le burin de Marc-Antoine n'ayant jamais eu la souplesse et l'aisance de la plume ou du crayon de Raphaël. La tête est plus droite dans la gravure, moins tendrement inclinée vers Jésus. Le cou n'a pas non plus cette torsion et cette flexibilité si charmante que nous signalions tout à l'heure dans la peinture. Le voile s'arrange sur la tête avec moins de bonheur dans la gravure que dans le tableau, il dégage davantage les cheveux, ne cache pas l'oreille, ne met pas la même grâce à descendre le long de la joue droite et à encadrer la ligne du cou. Les cheveux aussi sont plus compliqués dans la gravure : on les voit, dans une première épreuve [1], dénoués et flottants derrière la tête ; puis cette disposition, pittoresque d'ailleurs, mais peu conforme au calme et à la dignité du sujet, disparaît, et les bandeaux, au lieu d'être simples et virginaux comme dans la peinture, forment des ondes épaisses et sculpturales, qui dénoncent une préoccupation par trop dominante des modèles classiques [2]. L'ajustement de la robe rappelle de plus près la tunique des anciens; une sorte d'écharpe termine le corsage, et remplace la broderie qui le décore dans

1. Bartsch, n° 52.
2. Bartsch, n° 53.

le tableau. Le manteau qui, dans la peinture, couvre en partie l'épaule de la Vierge, la découvre tout à fait dans la gravure, et il n'y a plus la même indépendance dans les plis dont s'enveloppent les genoux et les jambes. Les mains enfin sont différemment placées : au lieu de porter l'Enfant, l'une [1] sous le bras, l'autre [2] par la ceinture, elles le tiennent presque à bras-le-corps; il en résulte pour la Vierge moins d'élégance, et pour le *Bambino* moins de spontanéité... Mais ces différences matérielles ne sont rien. Ce qui marque l'abîme entre l'estampe et le tableau, c'est l'esprit, qui est comme immobilisé dans l'une et qui se montre dans l'autre si touchant et si vif. Le style de cette gravure est vraiment grandiose, et jamais Marc-Antoine ne s'y serait élevé sans un modèle fait de la main de Raphaël. Mais ce que Raimondi n'a pu reproduire, c'est le sentiment intérieur, c'est l'émotion divine, c'est ce je ne sais quoi d'impalpable qui subjugue les cœurs et qui est Raphaël tout entier. Pour comprendre Raphaël, il faut le voir lui-même, sans témoin, sans intermédiaire, le contempler et l'interroger face à face. En dehors de cette investigation personnelle et directe, tout le reste est insuffisant. La Vierge de Marc-Antoine est une noble et belle image, où l'on sent la force de l'inspiration première, mais sur laquelle aussi s'est appesanti le niveau d'un génie moyen, qui a comme pétrifié la vie

1. La main gauche.
2. La main droite.

morale, et qui, au lieu d'en étendre indéfiniment l'essor, l'a circonscrite dans un cercle étroit et conventionnel. Jamais Raphaël n'a été aussi littéralement antique que son graveur de prédilection. Dans l'estampe de Marc-Antoine, la grandeur des lignes et la conception générale demeurent; mais la grâce et l'intimité du sentiment chrétien s'effacent presque au point de disparaître, la chair se fait marbre, l'âme s'éteint, l'esprit devient matière. Sans doute la Vierge est belle encore, son corps est bien équilibré, son visage conserve des lignes fermes, magistrales, austères. Mais où sont cette sympathie profonde et cette grande tristesse qui nous attiraient tout à l'heure? Où sont ces yeux prêts à pleurer, cette bouche émue, et tous ces traits compatissants et bons qui font descendre sur la terre l'espérance et l'amour? Tout cela n'est que dans Raphaël. Lui seul a su faire jaillir ainsi de la nature l'idée du surnaturel, et tirer de la réalité une image qui ne touche aux sens que pour arriver à l'âme plus sûrement. En 1511, il possède toute la science nécessaire pour bien rendre sa pensée. Sans doute il grandira encore; mais déjà l'équilibre de ses rares facultés est complet, il a pour chaque chose un mot propre, et son intelligence, puissamment tendue vers l'idéal, ne perd jamais le sentiment du vrai. L'idéal, en effet, qui consiste à revêtir de formes harmonieuses les sentiments supérieurs à l'humanité, a besoin, pour vivre, d'une incarnation. Prêter une vie factice à une création sans modèle, ce n'est pas faire de l'idéal, c'est faire de la

fantaisie. Vouloir traduire l'infini par le vague et l'indéterminé est une hérésie. L'infini doit être exprimé par des formes nettement définies. Dieu lui-même, qui n'a pas de dimensions et que rien de fini ne contient, peut-être concentré dans un infime atome de matière, pourvu que cet atome, sous sa forme réelle et vraie, reflète l'intelligence qui l'a créé, pourvu que l'artiste, sans le défigurer par des combinaisons arbitraires, l'épure et le ramène au type de la perfection. Mais pour transfigurer ainsi la réalité, il faut parfaitement la connaître, l'avoir étudiée sous tous ses aspects, avec le calme et le recueillement qui seuls permettent d'en faire jaillir la flamme intérieure. Voilà ce qu'avait fait Raphaël. Si sa Vierge dépasse en beauté les conditions ordinaires de la vie, c'est qu'elle satisfait en même temps aux exigences les plus rigoureuses de la vérité naturelle; si elle s'élève radieuse et sans effort jusqu'à la beauté divine, c'est parce qu'elle est belle d'abord d'une beauté tout humaine.

Au point de vue pittoresque, l'Enfant de la Vierge de Foligno est en parfait accord avec sa Mère : il tient à elle par les liens les plus étroits, et paraît presque ne faire qu'un avec elle ; mais il demeure plus exclusivement qu'elle confiné dans le domaine de la forme sensible, et ne fait pas naître tout de suite cette grande idée de Dieu, dont Raphaël donnera bientôt l'expression la plus haute dans l'Enfant de la Vierge de Saint-Sixte. Nous ne sommes encore qu'en **1511**, et, avant d'arriver à ce sommet, nous trouverons plusieurs étapes intermé-

diaires où il faudra nous arrêter encore. On reconnaît ici, dans la Vierge, « la Mère de l'Agneau sans tache, plus belle à elle seule, dit S[t] Épiphane, que toute l'armée des anges ; » mais on ne voit pas, dans l'Enfant, le Sauveur et le Juge. Sous ce rapport, Raphaël semble s'être approché davantage de la perfection religieuse dans quelques-uns de ses précédents tableaux. Moins préoccupé, quelques années auparavant, de la grandeur et de la force, il s'attachait d'une façon plus spéciale au sentiment intérieur. Le voilà maintenant qui serre de plus près que jamais la réalité : sans toucher au sublime, il gagne une grande puissance de vérité naturelle; il saisit la nature sur le fait, et le mouvement qu'il reproduit, bien que déterminé dans un but particulier, manque du calme suffisant pour atteindre à l'autorité. L'enfant Jésus a entendu la prière du donateur et il se hâte d'aller à lui. Ses bras sont ramenés l'un sur l'autre, et de ses mains il écarte le voile de sa Mère. Prêt à se lancer dans l'espace, il n'est plus retenu que par l'écharpe rouge qui ceint son corps et que la Vierge tient de la main droite. La jambe droite rejetée en arrière pose encore sur le genou gauche de Marie, tandis que la jambe gauche portée en avant touche déjà la nuée. Cette petite figure est d'une rare élégance; mais le geste est d'une familiarité qui nuit au sentiment divin. La tête, prise entre les deux épaules qui se haussent et se rapprochent par suite du geste des bras, se montre de face et se baisse vers la terre.

Elle n'est que belle, et l'on souhaiterait plus; on lui voudrait voir quelque chose de cette compassion, de cette douleur, de cette bonté, qui marquent d'un si touchant caractère les traits de la Vierge... Quelle distance cependant sépare encore cet Enfant, tel qu'il est dans le tableau. de celui que Marc-Antoine a gravé dans son estampe! Les formes, si pures et si choisies dans la peinture, sont lourdes et comme ramassées sur elles-mêmes dans la gravure. Le raccourci de la tête s'exagère, et la face s'élargit outre mesure. L'épaisseur succède à la puissance, et la lourdeur à la force. Le mouvement de part et d'autre est à peu près le même [1]; mais ce qu'il a de décisif et d'irrésistible sous le pinceau de Raphaël, fait place à quelque chose de gêné, presque d'hésitant sous le burin de Raimondi. L'estampe de Marc-Antoine n'en demeure pas moins belle, digne même de Raphaël; seulement, dès qu'on la met directement en face du tableau, elle ne paraît plus que secondaire, et comme le reflet amoindri d'une image que rien ne peut rendre dans toute sa beauté.

Au-dessus des nuages qui forment le trône aérien de la Vierge et par delà le cercle de lumière dorée qui environne le groupe divin, l'œil se perd au

1. Sauf un léger changement par lequel Raphaël a amélioré son dessin primitif. En abaissant la main gauche et en remontant la main droite jusqu'à l'épaule gauche, il a atténué l'angle formé par les deux bras qui se croisent, et donné du même coup aux mains plus de valeur.

milieu d'une *gloire* formée par la réunion des plus beaux anges. Ces enfants mystérieux, qui se pressent autour de la Vierge et du Verbe, nagent dans une atmosphère d'azur dont la douceur est inexprimable. Les uns écartent la nuée afin de mieux voir le divin spectacle; les autres se livrent à la prière ou s'abandonnent à l'extase; ceux-ci, les yeux fermés, semblent, dans leur sommeil, être visités par des rêves célestes; ceux-là s'étreignent et s'embrassent dans un redoublement de ferveur et d'amour. « Ils tiennent tous leurs regards en haut, et exercent une telle influence sur ce qui est au-dessous, qu'ils sont tous entraînés et qu'ils entraînent tout vers Dieu[1]... » Ces admirables enfants sont comme pénétrés de « la lumière première qui rayonne sur toute la nature[2]. » C'est ainsi que l'art peut chercher dans notre propre substance et dans ce qui tient le plus à nos cœurs de quoi nous arracher à nous-mêmes et nous ravir au ciel. Ces enfants, transfigurés au milieu de clartés idéales, n'ont rien perdu de leurs formes, et semblent cependant n'en plus avoir de déterminées. Mais que de science et que de génie dans cette indétermination! L'art, ainsi compris, confine à l'infini, et de-

1. Questi ordini di su tutti rimirano,
E di giù vincon sì, che verso Dio
Tutti tirati sono, e tutti tirano.
(Dante, *Paradiso*, canto XXVIII, v. 127.)

2. La prima luce, che tutta la raia.
(Dante, *Paradiso*, canto XXIX, v. 136.)

vant un pareil tableau on peut presque dire avec le poëte : « Vois la hauteur et l'étendue de l'éternelle puissance, puisqu'elle s'est fait tant de miroirs où elle se multiplie, tout en demeurant une comme au commencement[1]... »

Des quatre personnages qui mettent ici en communication la terre et le ciel, le premier, St Jean-Baptiste, montre la voie; le second, St François d'Assise, cherche, à force d'amour, à intéresser Dieu même à notre misère; le troisième, St Jérôme, présente directement le quatrième, qui est le donateur, à la Vierge et à son divin Fils.

St Jean-Baptiste est là comme l'envoyé de Dieu, « pour servir de témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous croient par lui[2]. » De la main gauche ramenée à la hauteur de l'épaule, « l'illustre citoyen du désert[3] » tient une croix longue et mince sur laquelle il s'appuie; et désigne de la main droite, dont l'index est levé vers Jésus, « celui qui était en Dieu au commencement[4]. » La tête est vue de face, et tandis que de vives lumières éclairent le côté

1. Vedi l'eccelso omai e la larghezza
Dell' eterno Valor, poscia che tanti
Speculi fatti s'ha, in che si spezza,
Uno manendo in sè, come davanti.
(Dante, *Paradiso*, canto XXIX, v. 142.)

2. Jean, I, 7.

3. C'est ainsi que St Jean Chrysostome appelle St Jean-Baptiste.

4. Jean, I, 2. — Le bras droit de cette figure forme un angle aigu avec l'avant-bras, qui se dirige vers le groupe divin.

gauche, des ombres transparentes s'étendent sur toute la partie droite. Les yeux, fixés sur le spectateur, sont bien dessinés, pleins de feu, de pénétration, d'autorité. La bouche est très-expressive, fermée, presque parlante cependant. Une barbe assez rare couvre le bas du visage, sans rien cacher des fines modulations des lèvres, du menton et des joues. Sur la face amaigrie brille la flamme intérieure d'une âme inspirée de Dieu. Les cheveux châtains, avec quelques reflets roux, sont longs, abondants, incultes, et encadrent dans leur désordre harmonieux cette physionomie jeune encore, ascétique, sur laquelle a passé le souffle d'un sentiment de profonde tendresse. Il faut voir dans le précurseur « le dernier et le plus grand des prophètes, le premier et le plus grand des apôtres ; » il a l'austérité mosaïque, il a la grâce et la suavité chrétiennes, il est digne d'annoncer la religion du sacrifice et de l'amour. Les traits fatigués prouvent combien le corps a souffert : « Du miel et des sauterelles furent les mets qui nourrirent Baptiste dans le désert, c'est pourquoi il est glorieux et aussi grand que le montre l'Évangile[1]. » Le cou, sur lequel les cheveux tombent de chaque côté, est bien dégagé. Une toison d'agneau, taillée en forme

1. Mèle e locuste furon le vivande,
Che nudriro 'l Battista nel diserto ;
Per ch' egli è gloriïoso, e tanto grande
Quanto per l'Evangelio v'è aperto.
(Dante, *Purgatorio,* canto XXII, v. 151.)

de tunique et un peu plus blonde que les cheveux, passe sur les épaules, couvre la poitrine et descend jusqu'aux genoux. Pour rehausser ce rustique vêtement, un manteau rouge, image de souveraineté spirituelle, est jeté sur l'épaule gauche[1]. Il y a, dans toute cette figure, quelque chose d'âpre et de heurté qui rappelle l'image dantesque : c'est « le grand Jean, qui, toujours saint, souffrit la solitude, le martyre et l'enfer durant deux ans[2]. » Une critique attentive signalerait bien quelques imperfections matérielles. On souhaiterait, par exemple, plus de rigueur dans le dessin du bras droit ; on désirerait plus de justesse dans le modelé du nu ; on demanderait plus de noblesse et d'élévation dans la tête... Il semble que Raphaël, en peignant ce St Jean, se soit souvenu des sculptures primitives de la Toscane et particulièrement des œuvres si belles dans leur rudesse que Donatello et son école avaient laissées du précurseur ; mais ces modèles, quelque admiration qu'on leur doive, étaient trop loin de la beauté pure pour inspirer Raphaël. Il est difficile d'ailleurs de ne point imputer aux retouches des restaurateurs ce qu'il y a maintenant de relativement défectueux et de presque gêné dans cette partie du tableau. Vasari, qui vit la Vierge de Foligno

1. Cette draperie rouge revient sur la hanche droite.

2. . . . . gran Giovanni,
Che, sempre santo, il deserto e'l martiro
Sofferse, e poi l'Inferno da due anni.
(Dante, *Paradiso*, canto XXXII, v. 31.)

dans toute sa pureté, a fort admiré le S[t] Jean : « On le reconnaît, dit-il, à des formes amaigries, résultat de la pénitence et du jeûne; son visage, miroir de son âme, annonce cette franchise et cette brusquerie familières à ceux qui fuient ou méprisent le monde, et qui, s'ils y paraissent, y sont ennemis de toute dissimulation[1]. »

S[t] François d'Assise, agenouillé devant S[t] Jean-Baptiste, est à l'apogée de sa vocation terrestre. « Ce soleil n'est pas loin de son coucher, et il fait sentir à la terre tous les effets de sa grande vertu[2]. » C'est ce qu'indiquent « les stigmates qu'il reçut du Christ sur un âpre rocher, entre le Tibre et l'Arno, et que ses membres portèrent deux ans[3]... » C'est ce que démontre surtout ce visage amaigri, de carnation claire et presque transparente, rayonnant d'une pure flamme et levé vers le ciel, dont il semble refléter les

1. Vasari, t. VIII, p. 24.

2. Ceci n'est pas précisément une citation, mais la paraphrase de ces vers de Dante :

. . . . . nacque al mondo un Sole,
. . . .
Non era ancor molto lontan dall' orto,
Ch'ei cominciò a far sentir la terra
Della sua gran virtude alcun conforto.
(*Paradiso,* canto xi, v. 50 et 55.)

3. Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno
Da Cristo prese l'ultimo sigillo,
Che le sue membra du' anni portarno.
(Dante, *Paradiso,* canto xi, v. 106.)

splendeurs. La tête, vue de profil à droite, est rasée ; mais il reste encore assez de cheveux pour couronner le front comme d'une auréole[1]. L'œil, limpide et brillant, s'illumine de la vision qu'il contemple; et par la bouche entr'ouverte s'exhale le trouble divin qui s'est emparé de l'âme tout entière. C'est bien là ce regard ivre de Dieu dont parlent les contemporains. Quant au corps, il s'efface et disparaît dans la longue robe grise des pauvres. François et la pauvreté de jour en jour s'aimèrent plus tendrement : « Leur concorde et leur aspect joyeux, leur admirable amour et leur doux regard faisaient naître de saintes pensées[2]... » Ces paroles de Dante n'ont-elles pas pris comme une forme sensible et vivante sous le pinceau de Raphaël ?.. Le S[t] François de la Vierge de Foligno nous en rappelle bien d'autres encore, celles-ci par exemple : « Quand il plut à Dieu de l'élever à la récompense qu'il méritait pour s'être fait humble, il recommanda à ses frères, comme à des héritiers légitimes, sa Dame tant aimée et il leur ordonna de la servir fidèlement. Puis la belle âme voulut se détacher de l'enveloppe mortelle, pour retourner dans son

1. La barbe, soyeuse et peu fournie, couvre la lèvre supérieure, le menton et le bas des joues.

2. La lor concordia, e i lor lieti sembianti,
L'amore a maravaglia, e'l dolce sguardo
Faceano esser cagion de' pensier santi.
(Dante, *Paradiso,* canto XI, v. 76.)

royaume[1]... » C'est une âme, en effet, qui veut monter au ciel. « Le dernier terme de l'amour, dit le Sauveur, est de mourir pour ce qu'on aime[2]. » S[t] François traduit ici fidèlement cette parole, et montre que sans la souffrance et le dévouement il n'y a rien de grand sur la terre. Tenant de la main gauche une petite croix qu'il élève vers Jésus, il étend vers nous sa main droite, et nous recommande à la bonté divine. Il est là dans un de ces ravissements de charité qui étaient la joie de son cœur. Raphaël est sorti définitivement de la routine et de la convention. Il a rompu avec le type traditionnel qu'il avait lui-même jusqu'alors accepté. Rien, dans cette figure, ne fait songer aux images stéréotypées de Pérugin ni d'aucun *quattrocentista*. C'est une création absolument neuve et originale. Se rapproche-t-elle davantage de la réalité, nous met-elle en présence d'une image historiquement plus vraie que par le passé ? Nul ne saurait le dire ; car on ne connaît qu'un seul document authentique, le portrait que Tullio de Pérouse avait exécuté à Assise pendant le fameux

1. Quando a Colui ch'a tanto ben sortillo,
Piacque di trarlo suso alla mercede,
Ch'ei meritò nel suo farsi pusillo ;
Ai frati suoi, sì com'a giuste erede,
Raccomandò la donna sua più cara,
E comandò che l'amassero a fede :
E del suo grembo l'anima preclara
Muover si volle, tornando al suo regno[1].
(Dante, *Paradiso*, canto XI, v. 109.)

2. Jean, XV, 13

chapitre *delle stuore*, et ce portrait, dès la fin du XIIIe siècle, était déjà perdu[1]. Mais si la vérité naturelle échappe aux investigations de l'artiste, la vérité morale demeure et suffit largement à l'inspiration. Cette vérité morale, Raphaël l'a trouvée, et, l'ayant trouvée, il a mis à la bien rendre une remarquable chaleur d'expression. Il a placé l'apôtre de la pauvreté sous l'œil même de l'enfant Jésus. C'est avec St François surtout que le Verbe est en communication dans ce tableau. Leurs regards se répondent, se comprennent, et le saint, plongé dans l'extase, est en possession complète de son Dieu. « Une grande âme pousse toutes ses meilleures pensées, affections et prétentions jusque dans l'infini de l'éternité; et puisqu'elle est éternelle, elle estime trop bas ce qui n'est pas éternel, trop petit ce qui n'est pas infini; et surnageant à toutes ces menues délices, ou plutôt à ces vils amusements, que cette chétive vie nous peut présenter, elle tient les yeux fichés dans l'immensité des biens et des ans éternels[2]. » Ainsi

1. Tullio de Pérouse avait peint ce portrait en reconnaissance de la guérison qu'il avait obtenue par l'intercession de St François. On n'a sauvé de cette peinture que l'inscription suivante : *Io Tullio, pittore di Perugia, essendo stato guarito da questo beato huomo, F. Francesco d'Assisi, di una grandissima apoplesia, sono andato quest' anno* MCCXIX (St François d'Assise mourut en 1226), *al capitolo delle stuore alla M. deli Angeli, e ho fatto il presente suo ritratto sopra di lui per devocione che io ho in questo beato huomo.*

2. *Lettres de saint François de Sales adressées à des gens du monde*, p. 144. Techener, 1865.

parle un autre S[t] François, ainsi a pensé Raphaël.

De l'autre côté de la Vierge, en face de S[t] Jean-Baptiste, S[t] Jérôme est debout, présentant le donateur à la Vierge. Il porte le riche costume des princes de l'Église : un rochet blanc, qui ne paraît que sur les avant-bras, une longue cape bleue virant à la teinte neutre, avec une large aumusse doublée d'hermine et rabattue sur la poitrine. Tout cela sans doute est conventionnel, et le fondateur des couvents de Bethléem n'a jamais revêtu ce somptueux habit : avide de mortifications, il eût dédaigné ces parures. Mais n'oublions pas que nous sommes ici en pleine apothéose, et que tout ce qui relève la pompe d'un pareil spectacle est non-seulement permis, mais recommandé. Raphaël, d'ailleurs, en adoptant ce costume, n'a fait que se conformer à la tradition, et il en a tiré les plus beaux effets pittoresques... S[t] Jérôme, le bras droit et la main droite respectueusement tendus vers la Madone, pose familièrement la main gauche sur la tête de Sigismond Conti. La tête du saint, levée vers le ciel, est vue de trois quarts à gauche. Les traits ont de la noblesse, de la grandeur, de la beauté; ils ont perdu leur âpreté naturelle, et ce qu'ils pouvaient avoir de violent est purifié par une flamme divine. Le crâne, complétement dégarni, est tout rayonnant de lumière. Par les yeux, ombragés d'épais sourcils, l'âme monte en priant; les plis de la bouche prennent une expression de grande douceur; et sur ce visage, sillonné de rides et en partie couvert d'une longue barbe, il n'y a plus

de place que pour la bonté. Le temps des luttes est passé; les ardeurs et les haines sont éteintes; l'ami de Paula et d'Eustochium est en possession du calme de l'éternité, et le lion couché à ses pieds n'est plus là que pour rappeler une des qualités de son cœur. Raphaël, nous l'avons vu [1], s'était dès sa première jeunesse essayé devant cette figure, et il avait peint docilement, d'après les données de l'école, une image idéale, mais insuffisante. A Rome, il interroge, non plus telle ou telle tradition locale, mais la tradition universelle; s'appuyant sur l'histoire, étudiant en même temps l'esprit et le caractère de son héros, il peint d'abord l'admirable S[t] Jérôme de la Dispute du Saint-Sacrement, dans lequel il cherche surtout le fondateur de l'exégèse biblique en Occident; puis il introduit de nouveau le saint docteur dans le cycle triomphal des Vierges glorieuses, et arrive à une expression nouvelle, plus fervente et plus chrétienne encore. Nous le verrons tout à l'heure apporter à la même idée de nouveaux éléments d'autorité, de grandeur et de majesté : le S[t] Jérôme de la Vierge au Poisson sera la plus grande image que l'art ait trouvée du solitaire de Bethléem. Regardons, en attendant, le S[t] Jérôme de la Vierge de Foligno comme une des belles inspirations de Raphaël.

Quant à Sigismond Conti, il est agenouillé de profil à gauche devant son saint patron. Les mains

1. V. presque au début de ce chapitre : *La Vierge entre S[t] Jérôme et S[t] François.*

jointes à la hauteur de la poitrine, il lève sa tête et ses yeux vers la Vierge, qu'il contemple et qu'il prie. Son costume est celui que portent encore aujourd'hui les cameriers secrets, quand ils sont de service à la chapelle du pape : soutane noire garnie de fourrure [1], surmontée d'une longue cape rouge à pèlerine et sans manches [2], et d'une large aumusse dont l'hermine passe sur les épaules et couvre la poitrine. Ce n'est là qu'un portrait; mais quel portrait, et combien la nature, tout en restant elle-même, a gagné de noblesse et de grandeur! Quelle simplicité d'attitude et de physionomie! Comme on reconnaît les habitudes et la fonction du personnage, comme on pénètre son caractère! Raphaël, en peignant cette figure, a réalisé dans toute sa rigueur le *pingere mores* de Pline. C'est moins littéral qu'un portrait d'Holbein, et c'est aussi vrai. Sigismond Conti, dans sa jeunesse ou dans sa virilité, avait peut-être été beau, mais assurément dans sa vieillesse il ne fournissait plus au peintre les éléments de la beauté. Les traits sont vigoureusement accentués : les joues sont osseuses, amaigries, ridées, avec quelque chose de maladif et de souffrant; les cheveux sont plats; la bouche est grande et tombante, la ligne du nez proéminente et sèche, le menton très-saillant. Mais ces discor-

1. On ne voit, de cette robe de dessous, que la manche du bras gauche.

2. Cette cape traîne à terre, où elle se répand en une abondante draperie.

dances disparaissent sous une harmonie supérieure à la réalité. Le regard, loin d'être éteint, s'illumine : « On ne saurait croire que l'œil d'une créature puisse pénétrer aussi perçant dans la lumière de Dieu[1] ; » et sur cette figure d'apparence presque disgracieuse se répand quelque chose de la bonté, de la sympathie et de la foi qui font les saints. Cependant, entre le donateur et les saints qui l'assistent, Raphaël fait sentir la différence qui sépare un intérêt particulier d'une idée générale. Les saints vivent déjà dans l'éternité où ils représentent les différents ordres de vertu ; le donateur n'existe encore que dans le temps, où il demeure soumis à toutes les exigences et à tous les accidents de la vie. Toutefois, bien que sa dévotion soit toute personnelle, elle est si simple, si naïve et si vraie, qu'elle plane déjà dans les hautes sphères. C'est pour lui-même que le camérier du pape implore la Madone et le *Bambino*. Son pauvre corps, sous d'épaisses fourrures, grelotte de froid et de fièvre ; mais l'âme veille, vaillante encore et forte. La vie échappe au donateur, et, ne pouvant la retenir, il la demande à la Vierge. Alors, grâce à l'intervention des saints, grâce surtout à Marie et à l'enfant Jésus, l'espérance ouvre à perte de vue devant lui des horizons radieux. Tous les personnages de ce tableau sont entraînés

1. Indi all' eterno lume si drizzaro,
Nel qual non si può creder che s'invii
Per creatura l'occhio tanto chiaro.
(Dante, *Paradiso*, canto XXXIII, v. 43.)

par l'amour divin, tous, jusqu'au vieillard affaibli et préoccupé de sa propre existence. Raphaël sait faire, dans les idées générales, une part suffisante à l'individu; entre l'abstrait et l'accidentel, personne n'a atteint la juste mesure avec une telle précision. Il est par excellence le peintre de l'idéal, et nul mieux que lui ne reflète la réalité. Il a donné, dans le donateur de la Vierge de Foligno, une image plus réelle et plus vraie que la réalité même. Il a saisi au vif Sigismond Conti, et en reproduisant avec fidélité les traits d'un homme, il a imprimé à cet homme le sceau de l'immortalité.

Au-dessous de la Vierge et de l'enfant Jésus, entre St Jean-Baptiste et St François, St Jérôme et le donateur, un ange est debout, vu de face, la tête et les yeux levés vers la Madone. Il tient des deux mains une tablette dont l'inscription, si elle a jamais été écrite, a depuis longtemps disparu [1]. Le corps pose sur la jambe gauche fixée verticalement à terre et plongée dans l'ombre, tandis que la jambe droite, légèrement tendue en avant, est en pleine lumière. Les épaules, la poitrine et toute la tête sont éclairées aussi des plus chauds rayons; le cou et le ventre, au contraire, sont vivement ombrés. En peignant cette petite figure, Raphaël a montré comme à plaisir toutes les ressources et tous les contrastes de son art. La beauté du visage, la pureté des lignes, la ferveur des traits,

1. Il est probable que cette inscription n'a jamais été qu'à l'état de projet; car il n'en est fait mention dans aucun auteur.

l'arrangement des cheveux et des ailes, la justesse et la simplicité du nu, la force du modelé, l'éclat de la lumière, l'harmonie du clair-obscur, tout cela est inimitable et ajoute à cette œuvre, si complète et si merveilleuse d'ailleurs, une note particulièrement juste et sensible. « La foi et l'innocence ne se trouvent que chez les petits enfants[1],... » dit le poëte à la vue des anges dans le Paradis, et Raphaël le prouve à chaque instant. En mettant hors de cause la divinité de l'enfant Jésus qu'il montrera bientôt dans toute sa splendeur[2], il n'a rien produit de plus beau que l'ange de la Vierge de Foligno. Admirable au point de vue pittoresque, cet ange établit au point de vue religieux une relation directe et palpable entre le ciel d'où il vient et la terre où il passe. Il ne cherche pas Dieu, il le porte en lui-même, et le possède pleinement, ne l'ayant jamais perdu. S'il est momentanément parmi les hommes, c'est pour leur apprendre à mieux prier, car « la louange qui sort des jeunes lèvres est la plus agréable à Dieu[3]. » Voilà de ces choses que Raphaël rappelle sans cesse avec bonheur en les faisant aimer.

Enfin, ce qui est également merveilleux dans ce tableau, c'est l'atmosphère et le paysage... Le soleil

1. E fede ed innocenza son reperte
Solo ne' pargoletti. . . . .
(Dante, *Paradiso,* canto XXVII, v. 127.)

2. V. plus loin la Vierge de Saint-Sixte.

3. Matth., XXI, 15-16.

répand ses purs et chauds rayons sur la terre transfigurée par la présence de la Vierge et du Verbe. Depuis le brin d'herbe et depuis la fleur des champs semés sur les premiers plans jusqu'aux sommets des horizons lointains et jusqu'au ciel même, tout est plein de la gloire de Dieu. Les saints, le donateur et l'ange qui est au milieu d'eux, tiennent à un sol qui n'a rien de factice ; mais au delà des premiers plans la réalité disparaît, l'apothéose commence, et tout semble noyé dans un océan d'azur. Le regard se perd alors au milieu de prairies idéales, doucement mouvementées, sillonnées de routes arrosées de cours d'eau, nuancées de teintes d'une douceur infinie [1]. Plus loin, une ville étage les uns au-dessus des autres ses monuments, ses fabriques, ses temples et ses ruines; des bois ajoutent à la mystérieuse beauté de cette ville, qui est adossée aux contre-forts des hautes cimes, dont les sommets se fondent avec les cieux. L'arc-en-ciel, aux feux irisés, sert d'auréole à cette immensité, au sein de laquelle les vibrations d'une lumière intense font entendre les plus brillantes et les plus douces mélodies [2]. La création, saisie d'une émotion sublime,

1. Sur ces prairies, un troupeau de moutons est guidé par un pasteur; deux personnages causent entre eux; un cavalier chemine précédé d'un piéton.

2. Cet arc-en-ciel serait placé là, selon la tradition, pour consacrer la réconciliation et l'alliance du donateur avec Dieu. On aperçoit en outre une sorte de météore, dont la trajectoire lumineuse traverse l'air au-dessus de la ville. Ce météore, suivant une autre tradition, figurerait une bombe rappelant le danger que Sigis-

est comme en extase devant Dieu; la terre et les cieux s'unissent dans une immense action de grâces, et l'on croit entendre les harpes d'or accompagnant les paroles du cantique : « O Dieu, c'est à vous que convient la louange dans Sion... Ceint de force, vous affermissez les montagnes par votre puissance. Vous soulevez les agitations de la mer, les bruits de ses flots et les tumultes des nations... Vous remplissez de joie les contrées où naît l'aurore, et celles aussi où se couche le soleil. Vous visitez la terre et vous remplissez ses désirs; vous la comblez de richesse. Vous préparez la moisson par les eaux abondantes dont vous remplissez vos fleuves. Vous enivrez les sillons, vous les pénétrez de vos pluies et vous bénissez les semences. Vous couronnez l'année de vos dons, et vos révolutions distillent l'abondance. Les pâturages du désert s'engraissent, et les collines se ceignent d'allégresse. Les montagnes se revêtent de brebis, les vallées se couvrent de froment ; tout s'écrie et chante des cantiques[1] !... »

La Vierge de Foligno, outre les qualités éminentes de composition, de style et de dessin qui la distinguent, marque, au point de vue particulier de la couleur, une place spéciale et presque hors ligne à Raphaël. Vers 1511, de nouvelles influences agissent sur lui, et après s'être successivement assimilé l'esprit

mond Conti courut au siége de Foligno. D'autres prétendent que ce météore ferait allusion à la foudre, qui, en tombant sur la villa des Conti, aurait épargné Sigismond.

1. Ps. LXIV, Vulg. et LXV, Sept.

des maîtres d'Urbin, de Pérouse, de Bologne et de Florence, le voilà qui s'empare à Rome du génie vénitien, et qui s'en approprie les dehors brillants et pompeux. Avait-il vu quelques-unes des œuvres de Giorgione? On le croirait à la hardiesse, à la liberté, surtout à la vigueur de son pinceau. En tout cas, à défaut des peintures de George Barbarelli, il était en train de faire connaissance avec celles de Sebastiano del Piombo. C'est sans doute à ce peintre récemment arrivé à Rome qu'il a emprunté la richesse des carnations, l'éclat des draperies, la douceur de l'air ambiant, la grâce et la beauté générale du coloris, qui font de la Vierge de Foligno une des œuvres brillantes du pinceau italien. Raphaël serait-il parvenu de lui-même à posséder une telle couleur?... Ce qui est certain, c'est que cette couleur, tout en rappelant les plus beaux Vénitiens, lui est toute personnelle. Ici, comme ailleurs, il a procédé par voie de transformation et de complète assimilation. Ni Sébastien, ni Giorgione, ni aucun autre n'aurait peint ce tableau. Et en nommant ces peintres, nous ne mettons en cause, cela va sans dire, que le charme extérieur; car pour la pensée, pour le style, pour ce qui est de l'esprit et de l'âme, Raphaël est partout hors de pair.

La Vierge peinte pour Sigismond Conti resta d'abord à Rome et fut placée sur le maître-autel de l'église d'Ara-Cœli[1], au sommet du mont Capitolin. Le

1. Vasari, t. VIII, p. 23.

23 mai 1565, une des descendantes du donateur, la religieuse Anna Conti, obtint du pape Pie IV[1] la translation de ce tableau au couvent de Sainte-Anne, fondé à Foligno par les Conti[2]. Enlevé par les Français à la fin du dernier siècle, ce chef-d'œuvre arriva à Paris dans un état déplorable; il fut transporté de son ancien panneau sur toile par M. Haquin[3], et restauré par M. Roser, de Heidelberg. En 1815, la célèbre Madone retourna en Italie, mais ne revint pas à Foligno. Elle garda seulement le nom de la

1. Des Médicis.

2. L'évêque Maffei, dans une visite qu'il fit à l'église Sainte-Anne du couvent *delle Contesse*, lut sur le cadre de la Vierge de Foligno l'inscription suivante, écrite en lettres d'or : *Questa tavola la face dipingere messere Gismondo Conti, segretario primo di Giulio secondo, et è dipinta per mano di Raphael de Urbino, et sora Anna Conti, nepote del dicto messere Gismondo, l'ha facta portare da Roma, et facta mettere a questo altare nel 1565 a dì 23 di maggio.* (V. la note de Comolli pour la *Vita inedita di Raffaello,* etc. Roma, 1790, p. 44.)

3. « J'ai vu exécuter au Louvre, en 1802, par M. Haquin fils, ces difficiles et longs travaux (dit Boucher Desnoyers dans son *Appendice à la Vie de Raphaël, par Quatremère de Quincy,* p. 44). Après que tout le bois du tableau fut enlevé, j'eus le bonheur de voir la peinture de Raphaël à l'envers, avant qu'elle fût fixée définitivement sur une toile. Ce grand tableau était placé horizontalement sur une table; il n'y restait plus qu'une légère impression blanche, que l'on supposait faite à la colle, et au travers de laquelle j'ai vu le trait des figures exécuté au pinceau avec de la terre d'ombre, avec une facilité et une rapidité incompréhensibles. Ce sont des preuves que ces tracés n'ont pu être ainsi faits sans le travail préliminaire d'un carton. On trouvait un grand repentir, c'était le trait de la main droite du St Jérôme, dont Raphaël avait

petite ville ombrienne où elle avait séjourné durant deux cent trente-deux ans, et passa directement du Louvre au palais Vatican.

LA VIERGE AU POISSON

(Au musée de Madrid).

La Vierge, descendue du ciel, d'où elle apparaissait tout à l'heure à Sigismond Conti, s'est assise sur la terre avec son divin Fils au milieu des personnages nouveaux qui vont l'entourer. Son trône, dont on ne voit que les montants richement ornés dans le goût de l'antique, est placé sur une estrade peu élevée[1]. A droite, un vieillard est à genoux, avec un lion couché à ses pieds. A gauche, un adolescent est conduit par un ange; cet adolescent tient un poisson, d'où le nom sous lequel est connu ce tableau.

Quel est le motif de cette peinture et quel en est

changé le mouvement, de manière qu'il y avait le tracé de deux mains droites. Celle que l'on voit présentement est la seule peinte... » — Aucune esquisse préliminaire, aucun dessin, aucun carton authentiques de la Vierge de Foligno ne nous sont parvenus.

1. On monte à cette estrade par un seul degré, en forme de parallélipipède rectangle, qui occupe le milieu du premier plan. Tout cet appareil est fait d'un bois de couleur claire.

précisément le sens? Vasari dit expressément que la Madone est entre S[t] Jérôme, l'ange Raphaël et Tobie: *Dentro vi è la Nostra Donna, San Girolamo vestito da cardinale, ed uno Angelo Raffaello ch' accompagna Tobia* [1]. Cette dénomination étant admise, on s'est demandé par quelle singularité le jeune captif de Ninive était ainsi rapproché du solitaire de Bethléem, et pendant longtemps on n'a pas vu les liens qui unissent entre elles ces deux figures d'époques et de caractères si différents. Dès lors, les uns en ont conclu que Raphaël avait obéi seulement à une fantaisie pittoresque [2]; tandis que les autres, cherchant un sens moral à une si belle œuvre et n'en trouvant pas dans la description de Vasari, ont dénoncé cette description comme fausse, et se sont ingéniés à substituer une allégorie compli-

1. Vasari, t. VIII, p. 30.

2. «On a cherché, dit Quatremère de Quincy, à expliquer le sujet de ce tableau d'une manière savante, qui rendrait raison de la réunion des personnages et surtout de leur action. Cependant, quand on sait combien furent multipliées ces sortes de compositions, on doit douter que Raphaël ait pu être guidé par le motif d'un sujet aussi éloigné des pratiques et des habitudes de la peinture. Nous ne chercherons donc ici et nous n'attribuerons de nouveau mérite à Raphaël que celui d'avoir su répandre sur de pareils sujets plus d'intérêt qu'on ne l'avait fait avant lui, en liant entre eux ses personnages par un semblant d'action propre à corriger plus ou moins l'insignifiance de figures qui n'ont aucun rapport entre elles. » (Quatremère de Quincy, *Histoire de Raphaël et de ses ouvrages*, p. 148.) — M. Passavant partage cette opinion, et dit: « Cette nouvelle manière de faire penser et composer Raphaël accuse une recherche de symbolisme théologique qui ne se trouve pas dans ses œuvres. » (Passavant, *Raphaël d'Urbin*... t. II, p. 127.)

quée à un simple tableau d'histoire religieuse [1]. Ces deux opinions sont également éloignées de la vérité. Ceux qui dénient à Raphaël l'intervention du raisonnement et de la logique dans la composition d'un pareil tableau ont évidemment tort; et ceux qui cherchent dans l'allégorie une explication à outrance ne peuvent avoir raison. Mais en dehors d'une interprétation quand même et d'une négation absolue de toute interprétation, il y a place pour la vérité. Si l'on s'en tient d'une part au texte de Vasari, et si l'on estime d'autre part qu'une œuvre d'une telle beauté a dû être mûrement pensée, fermement voulue dans toutes ses parties, on trouve sans peine, en se rappelant l'esprit des personnages et en remontant à l'origine du tableau, la raison d'être de S[t] Jérôme à côté de Tobie.

Et d'abord, les questions d'anachronisme sont ici

1. M. Belloc allègue contre Vasari que Tobie était adulte déjà au moment de son voyage avec l'ange, puisqu'il songeait à se marier, et que ce ne peut être lui que Raphaël ait voulu figurer dans l'enfant agenouillé aux pieds de la Madone. Il ajoute que le poisson suspendu à la main de cet enfant ne saurait non plus se confondre avec le monstre biblique (*piscis immanis*), qui sortit des eaux du fleuve Tigris pour dévorer le jeune Tobie. Se souvenant en même temps que le mot ἰχθύς est écrit partout sur les monuments des premiers siècles chrétiens pour désigner le Sauveur, il voit dans le tableau de Raphaël l'ange gardien présentant à la Vierge une jeune âme, qui fait son entrée dans la vie sous les auspices de l'enfant Jésus, tandis que du côté opposé apparaît la vieillesse chrétienne, forte, héroïque et triomphante... (V. M. Belloc, *la Vierge au Poisson*, 1833, in-8°.)

puériles. Quand il s'agit de la Vierge glorieuse, le temps et le lieu ne comptent pas. Que sont les siècles à côté de l'éternité, et qu'est la terre à côté de l'immensité? De tels sujets ne relèvent que de l'idéal chrétien. Quoi de choquant d'ailleurs à rencontrer St Jérôme en présence de Tobie dans la Vierge au Poisson, quand on voit le même St Jérôme en compagnie de St Jean-Baptiste et de St François d'Assise dans la Vierge de Foligno? Il y a plus : les motifs qui ont déterminé le donateur Sigismond Conti à s'entourer de tels ou tels saints nous échappent, tandis que nous découvrons aisément la relation qui unit St Jérôme à Tobie. Dans les premiers âges chrétiens, le livre de Tobie n'était guère considéré que comme un apologue religieux et moral, nullement orthodoxe. St Polycarpe au IIe siècle[1] et St Cyprien au IIIe[2] parlent, il est vrai, du livre de Tobie comme d'un livre inspiré; mais la question était loin d'être résolue, et le concile de Laodicée, au commencement du IVe siècle, ne fait pas mention de ce livre parmi les lectures recommandées dans les églises. Arrive alors St Jérôme qui, au nom du christianisme, adopte les deux Tobie et fait entrer leur histoire dans la Vulgate. Devant cette imposante autorité, les contradictions se taisent; les conciles d'Hippone et de Carthage, tenus à la fin du IVe siècle et au commencement du Ve, consacrent le livre de Tobie, et,

1. St Polycarpe, que l'on dit avoir été disciple de St Jean l'Évangéliste, fut martyrisé à Smyrne, vers l'an 167.

2. St Cyprien mourut en 258.

bien que l'Église croie devoir ajourner encore pendant plus de mille ans sa décision solennelle[1], l'arrêt du fondateur de l'exégèse chrétienne a dès lors à Rome et dans l'Occident raison de tous les désaccords. Cela posé, quoi de plus simple à expliquer que le tableau du musée de Madrid? Par la présence simultanée du jeune Tobie, de l'ange et de S[t] Jérôme au pied du trône de la Madone, Raphaël, devançant d'une trentaine d'années la décision du concile de Trente, a maintenu le captif de Ninive au rang des prophètes, et proclamé la canonicité de la version à laquelle, d'ailleurs, Rome a dans tous les temps attaché sa croyance. Tobie, encore enfant, arrive en tremblant devant le Sauveur. La Vierge, avant de reconnaître la mission du prophète, hésite, et rappelle ainsi l'hésitation de l'Église. L'enfant Jésus, au contraire, se prononce avec résolution en faveur de Tobie, et confirme de son geste l'authenticité du livre admis par S[t] Jérôme. Tous les personnages réunis ensemble dans ce tableau ont donc leurs rapports nécessaires et leur enchaînement rationnel[2].

Mais étant donnée l'opportunité de la présence de S[t] Jérôme à côté de Tobie, quel motif particulier Ra-

1. Ce fut le concile de Trente, tenu en 1545, qui, dans sa quatrième séance, déclara authentique toute la version Vulgate de la Bible : *Statuit et declarat ut hæc ipsa vetus et vulgata editio, quæ longo tot seculorum usu in ipsa ecclesia probata est... pro authentica habeatur.*

2. MM. Raoul Rochette et Jos. Henry ont développé avec force cette interprétation.

phaël a-t-il eu de placer à côté de la Vierge un personnage biblique, historiquement antérieur de plus de six cent cinquante ans à Jésus-Christ? Pour résoudre cette question, il faut se reporter à la destination du tableau et aux circonstances dans lesquelles il fut exécuté. C'était en 1514; trois années déjà s'étaient passées depuis que Raphaël avait peint la Vierge de Foligno, Jules II était mort, Léon X avait pris possession de la chaire pontificale, et la fresque d'Attila, dans la Chambre d'Héliodore, venait d'être terminée. Ce fut alors que les Dominicains de l'église San-Domenico-Maggiore, à Naples, demandèrent à Raphaël une Vierge glorieuse pour leur chapelle del Crocifisso [1]. Dans cette chapelle se trouvait le Crucifix qui, selon la légende, parla à S[t] Thomas d'Aquin [2], et devant ce crucifix venaient se prosterner avec une dévotion particulière les malades atteints d'ophthalmies[3]. Or, quoi de plus naturel que le choix du jeune Tobie pour par-

1. On pourrait croire, en s'autorisant de Vasari, que Raphaël alla peindre à Naples ce tableau. *Fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in San Domenico nella cappella dove è il Crocifisso che parlò a San Tomaso d' Aquino* (t. VIII, p. 29). Or on sait que Raphaël n'alla jamais à Naples, et Vasari le dit expressément dans la vie de Raphaël, en notant que, depuis Giotto, aucune peinture remarquable n'avait été faite à Naples même, bien qu'on y eût envoyé plusieurs tableaux de Pérugin et de Raphaël.

2. Ce Christ dit à S[t] Thomas d'Aquin : *Bene scripsisti de me, Thoma, quam ergo mercedem recipies?* Et S[t] Thomas d'Aquin répondit : *Non aliam nisi te, Domine.*

3. Alors, comme aujourd'hui, ces malades étaient en grand nombre dans l'Italie méridionale.

ler en un tel lieu à l'âme des malheureux menacés de perdre la vue, et comment réveiller en eux avec plus d'à-propos l'espérance et la foi? Dieu ne pouvait-il pas renouveler pour chacun d'eux le miracle qu'il avait fait en faveur de Tobie? Rien donc n'est donné au hasard dans le tableau de Raphaël. Le choix des personnages est subordonné au sujet, qui lui-même est commandé par la destination de la peinture. Tout s'enchaîne et se lie dans cette composition ; et la postérité, qui l'a consacrée sous le nom de la Vierge au Poisson, en a confirmé d'instinct le but, le sens et la véritable portée. L'examen de chaque figure en particulier va nous convaincre de l'ordre logique et nécessaire des idées contenues dans cette œuvre admirable.

La Vierge, dominant avec l'enfant Jésus les personnages qui l'entourent, est le centre, l'axe et la principale figure du tableau. Assise et vue presque de face, le corps légèrement de trois quarts à droite du côté de S[t] Jérôme et la tête de trois quarts à gauche du côté de Tobie, elle tient de ses deux mains son divin Fils, et semble vouloir contenir l'empressement qu'il met à se porter vers le jeune captif de Ninive. L'attitude réservée de la tête, le regard calme dans son investigation, la bouche toute prête à s'attendrir, mais immobile et muette encore, le mouvement prudent du corps et des bras, tout démontre l'hésitation de Marie à reconnaître la vocation du prophète. Cette figure, si profondément humaine, a quelque chose de la dignité grandiose des conceptions antiques, et con-

serve en même temps cette virginité chrétienne qui force à la prière en conviant à l'amour. Sans rien perdre de l'humilité souveraine qu'elle avait sur la terre, la Vierge est devenue souverainement glorieuse dans l'éternité; elle est l'*Omnipotentia supplex* qui a dit d'elle-même : « En moi est toute l'espérance de la vie et de la vertu[1]. » Sa tête est d'une belle structure, largement développée par le haut, sans lourdeur par le bas, parfaitement suave dans tout son contour. Le front est élevé, noble, rempli d'intelligence, et les cheveux qui le couronnent sont très-simplement arrangés en bandeaux. Les yeux, abaissés sur Tobie, sont d'un grand calme et d'une extrême douceur. La forme des paupières, la courbe des sourcils, le méplat du nez qui prolonge la surface du front, tout cela est irréprochable. La bouche est moyenne et sans la moindre afféterie. Les joues, pleines mais nullement empâtées, ne présentent aucun de ces artifices de modelé par lesquels l'artiste, souvent guidé par une séduisante nature, arrive au joli sans atteindre le beau. Ce visage est scrupuleusement inspiré par la réalité et rappelle les plus hautes traditions; il est simple, recueilli, et touche au sublime en faisant entrer dans l'âme l'idée d'une bonté surhumaine. La pose et l'ajustement de cette figure concourent aussi à la même impression. Tout est aisé autant que solennel dans la position du corps, dans le geste des

1. Eccli., XXIV, 25.

bras, dans le mouvement des jambes; mais la sérénité n'a rien ici qui engendre la monotonie, et l'idée de l'immuable exprimée de la sorte est la négation de l'immobilité. En même temps que les épaules, entraînées par le mouvement de la tête, se tournent à gauche[1] vers Tobie, les bras se portent vivement à droite du côté de S[t] Jérôme pour retenir l'enfant Jésus; les jambes conservant d'ailleurs leur position primitive avec leur tendance vers la droite[2], il résulte de cette double combinaison une variété et une spontanéité d'attitude qui auraient été un obstacle à la majesté de la Vierge, si Raphaël n'avait su, par une interprétation magistrale, accorder la vivacité d'un mouvement naturel avec la quiétude inséparable de la Vierge glorieuse. Le costume est le plus simple qui se puisse rêver. Un voile blanc s'enroule, dans les cheveux, autour d'un bandeau qui ceint la tête en forme de diadème; il tombe ensuite sur les épaules, et revient sur la poitrine. Il n'y a rien à reprendre à l'humilité de cet arrangement, et cependant l'art qui en a combiné les effets est tel, que nulle parure ne saurait rehausser à ce degré la dignité de la Vierge. Ainsi, là où les contemporains trop païens de Léon X trouvaient un motif d'admiration, les vieux maîtres, épris de rigueur, n'auraient eu qu'à applaudir; Raphaël avait concilié, dans une harmonie supérieure,

1. A gauche du spectateur.

2. La jambe gauche pose verticalement et d'aplomb sur l'estrade, et la jambe droite est ramenée en arrière.

les droits de la beauté et les exigences de la foi. Une robe bleu clair, sévèrement taillée et sans aucun ornement, dessine les contours des bras[1], et dégage le cou; cette robe est en grande partie couverte par un large manteau d'un bleu plus vif, qui, jeté sur les genoux, enveloppe tout le bas de la figure, et ne laisse paraître que l'extrémité du pied gauche[2]. Rien de plus sévère et de plus gracieux que cet ensemble, où la couleur est à l'unisson de la simplicité des lignes. Le rose frais et transparent des chairs et le blond des cheveux s'accordent à ravir avec le blanc du voile et les deux bleus de la robe et du manteau. Une main magistrale et sûre d'elle-même a disposé largement de procédés rapides, mais qui n'ont rien de sommaire, et coordonné les couleurs selon les lois mystérieuses de la plus noble harmonie. Les tons clairs et limpides rappellent presque les tons de la fresque. La lumière est partout sur cette figure centrale, où se doit porter principalement l'attention du spectateur; elle rayonne jusque dans les ombres diaphanes, à travers lesquelles on voit les contours et le modelé des formes. Les draperies sont disposées avec un goût que Raphaël lui-même a rarement égalé; elles couvrent tout sans rien cacher et rendent un compte rigoureux des parties qu'elles enveloppent. Aucun ornement, aucune broderie d'aucun genre. L'idée de la beauté absolue

1. Le bras droit seul est visible, le bras gauche est caché derrière le corps de l'Enfant.

2. Ce pied est nu et d'un très-beau dessin.

naît de la sobriété de la couleur, de la grandeur et de la pureté des lignes. On se rappelle la Vierge de Samuel Rogers[1] et la Vierge *della Tenda*[2]; mais en leur comparant la Vierge au Poisson, on trouve dans cette dernière une noblesse et une beauté plus grandes. Chose remarquable surtout, à mesure que Raphaël approche de la perfection et qu'il monte vers cet idéal impersonnel dont l'antiquité s'était éprise à sa manière, il apporte plus de cœur et d'âme dans l'expression de sa pensée. Vasari a dit, dans un élan de sincère enthousiasme : « Raphaël a montré ce qu'on peut répandre de beauté sur la physionomie d'une Vierge, en donnant aux yeux la modestie, au front l'honneur, au nez la grâce, à la bouche la vertu[3]. » Aucune Vierge, plus que la Vierge au Poisson, ne mérite cet éloge. Et encore le faut-il compléter en y ajoutant la plus exquise de toutes les qualités humaines, la bonté, car un des traits les plus particuliers et les plus permanents des Vierges de Raphaël, c'est qu'elles n'ont l'air d'être belles que parce qu'elles sont bonnes. « Quand Dieu fit le cœur de l'homme, il y mit premièrement la bonté[4]. » Voilà une parole divine. « Ce n'est ni le génie, ni la gloire.

1. V. dans ce volume, p. 91.
2. V. dans ce volume, p. 232.
3. *Raffaello mostrò nel dipingere la Nostra Donna tutto quello che di bellezza si può fare nell' aria di una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù.* (Vasari, t. VIII, p. 33.)
4. Bossuet.

ni l'amour, qui mesurent l'élévation de l'âme, c'est la bonté. C'est elle qui donne à la physionomie humaine son premier et plus invincible charme; c'est elle qui nous rapproche les uns des autres; c'est elle qui met en communication les biens et les maux, et qui est partout, du ciel à la terre, la grande médiatrice des êtres[1]. »

L'enfant Jésus, de son côté, complète et explique la pensée du tableau avec une vivacité d'expression et une spontanéité de mouvement qui ont quelque chose de décisif et d'irrésistible. Il reconnaît Tobie pour un des siens, et il veut s'élancer vers lui. Tandis que de son bras et de sa main gauches, rejetés en arrière et engagés dans la bible de St Jérôme, il affirme l'authenticité de l'Écriture; de sa main droite tendue en avant, il semble vouloir attirer à lui, retenir et caresser le jeune Tobie. Sa tête aussi, vue de trois quarts à gauche et penchée en avant, se porte vers Tobie et s'appuie avec douceur contre la joue de la Vierge; il veut entraîner sa Mère et la décider également en faveur du captif de Ninive... Tout cela est clairement indiqué, et nul doute ne nous paraît possible

1. Lacordaire, *Conférences de Notre-Dame,* conf. 47e, *De la Création du monde par Dieu.* T. II, p. 488, éd. in-12. — Nous ne parlons pas, à propos de la Vierge au Poisson, du dessin de la collection de Florence. C'est une esquisse faite très-librement à la sanguine, d'après le modèle vivant, et dans laquelle cependant on ne peut reconnaître l'esprit du maître. — Quant au dessin de la collection Lawrence, s'il a jamais été original, il ne l'est plus maintenant, car il a été entièrement repris et refait au bistre.

sur l'intention de Raphaël... La physionomie de cet enfant Jésus est sérieuse, sereine, et, comme celle de la Vierge, parfaitement bonne : les yeux sont vifs, et le regard, tout bienveillant qu'il est, demeure plein d'autorité; le nez, la bouche et tous les traits enfin sont d'un dessin délicat, ferme, et expriment, en même temps qu'un sentiment presque familier, une solennité vraiment religieuse. Le corps nu est dessiné et modelé dans la perfection [1]; c'est la nature même, avec la spontanéité de ses mouvements et de ses gestes. Mais quelle élégance dans la forme, et quel discernement dans le choix du moment unique où la réalité confine à l'idéal! La couleur est ravissante aussi; il est impossible d'imaginer un pinceau plus souple, plus savant, plus libre, plus scrupuleux, plus indépendant. Toute la science et tout le goût possibles ne suffisent point à produire de telles œuvres, il y faut le génie, et Raphaël, si constamment visité par l'inspiration, a été rarement plus vivement inspiré. Nous sommes loin cependant du terme de cette ascension merveilleuse, et quelque haut que nous porte déjà l'Enfant de la Vierge au Poisson, il nous tient encore bien au-dessous du sommet où va nous élever bientôt l'Enfant de la Vierge de Saint-Sixte. Ici, rien de cette majesté presque terrible par laquelle Raphaël fera voir, dans un petit enfant, l'arbitre du monde et

1. Tout le corps du *Bambino* est nu, sauf une légère ceinture à l'aide de laquelle la Vierge retient son Fils.

le souverain Juge. Le *Bambino* se mêle encore aux hommes, se livre naïvement à eux et cherche à les subjuguer par l'amour; aucun trait de sévérité ne se révèle en lui, mais tous les signes extérieurs de la douceur et de la bonté se montrent avec évidence. Pour gagner les cœurs, l'enfant Jésus revêt les grâces naïves de l'humanité, et pour encourager la faiblesse humaine, il se fait bien réellement petit enfant.

Le jeune Tobie, présenté et soutenu par l'ange, s'agenouille au pied du trône de la Madone, en implorant le Verbe de Dieu. Rien ne surpasse la ferveur et la beauté de ces deux figures qui apparaissent dans ce tableau comme l'image exaltée de la foi, de l'espérance et de l'amour.

Dès longtemps la renaissance italienne s'était éprise du jeune Tobie. Soit qu'elle eût voué une prédilection spéciale à ce personnage souvent contesté, soit qu'elle eût vu en lui l'image de l'âme conduite et protégée par les influences divines, elle avait aimé à chercher la représentation idéale de ce personnage. Dante, ici comme ailleurs, avait pris l'initiative. Il avait vu Tobie dans cette rose mystique du Paradis, « là où la fleur est fournie de toutes ses feuilles, assis parmi ceux qui crurent dans le Christ à venir[1]. » Il parle également de « l'ange qui guérit Tobie : *Che Tobbia rifece sano*[2]. » On pourrait ensuite retrouver facilement d'âge en âge et d'école en école l'enfant miraculeux accompagné de

1. *Paradiso*, canto XXXII, v. 22.
2. *Paradiso*, canto IV, v. 48.

son ange et souvent de ses anges gardiens. Deux exemples pris dans les œuvres des précurseurs immédiats de Raphaël, Antonio Pollajuolo et Sandro Botticelli, suffisent à nous renseigner[1]. — Pollajuolo[2], comme

1. Tout le monde connaît aussi le Tobie de Benozzo Gozzoli dans l'église Sant' Agostino à San Giminiano, le Tobie de Luini à la bibliothèque Ambroisienne, etc.

2. Son tableau est à l'Académie des beaux-arts à Florence. Le jeune Tobie, conduit par l'ange Raphaël, est précédé de l'ange St Michel et suivi de l'ange Gabriel. Tous quatre cheminent de compagnie à travers la campagne. Le prophète, encore enfant, d'une main tient la main de son guide, et de l'autre main porte le poisson légendaire. Tobie n'est encore là qu'un petit Florentin, à la désinvolture élégante et légère, au costume fidèlement taillé sur celui des contemporains du peintre. Ses cheveux, arrangés à la mode du temps, tombent en boucles égales tout autour de sa tête et jusque sur son front; sa physionomie fine et spirituelle deviendrait facilement railleuse, et, malgré l'ardeur mystique du regard, malgré les rayons d'or qui émergent du crâne, la vérité naturelle et presque parlante se trahit dans tous les traits. L'ange Raphaël conduit de la main gauche le jeune prophète; il tient de la main droite le précieux talisman, le montre au spectateur, et tourne la tête vers Tobie, qu'il regarde avec bienveillance. A voir ces longs cheveux tombant sur les épaules, cette tunique flottante, ce manteau richement orné et ces grandes ailes aux mille couleurs, on se sentirait transporté dans le monde idéal, si le visage n'avait une accentuation particulière à laquelle on ne peut se méprendre. Cela est plus manifeste encore dans l'archange St Michel qui marche en avant de Tobie, tenant de la main gauche une petite boule d'or, et de la main droite une longue épée nue. Malgré les ailes de l'ange, nous n'avons là évidemment qu'un portrait dont la ressemblance est accentuée, caractéristique, et dont l'armure elle-même est scrupuleusement copiée sur celle des guerriers du xve siècle. Dans la figure de Gabriel enfin, Pollajuolo est parvenu à se dégager davantage du

la plupart des Florentins de cette époque, appartient corps et âme au naturalisme. Il ne peut faire un pas sans s'appuyer sur la nature, et il a raison ; mais il ne peut guère aller au delà, et, après avoir scrupuleusement copié son modèle, il ne sait pas assez s'en affranchir. Le sentiment individuel qui le possède lui interdit l'accès des idées éternelles. — Sandro Botticelli fait bien un pas en avant, mais cet effort n'a rien de décisif et ne peut dépasser la limite qui sépare du génie les plus rares talents. Son tableau reproduit celui de Pollajuolo; il y a seulement plus d'indépendance dans la désinvolture des personnages, plus de souplesse et plus de décision dans leurs mouvements, plus de clarté dans leurs pensées, et, avec une accentuation personnelle toujours très-marquée, plus de mobilité dans leurs traits, en même temps qu'un sentiment intérieur plus religieux et plus profond[1]. Vienne main-

fait naturel et vivant. Il a tenté avec sincérité d'approcher de l'ange « qui avec tant de joie regarde dans les yeux de notre Reine, et si enamouré qu'il paraît de feu. » (*Paradiso,* canto XXXII, v. 112.) Mais pourquoi l'archange de l'Annonciation, tandis qu'il relève d'une main le long manteau tombant sur ses jambes, tient-il avec tant d'affectation la palme qu'il porta à Marie? Pourquoi, tandis que la douceur de son regard nous pénètre, sent-on encore le trait saillant du modèle ? Il y a là un sentiment trop profondément individuel, pour nous faire sortir de l'horizon borné d'un pays et d'un temps.

1. Le tableau de Sandro Botticelli est dans la galerie de Turin. L'ange Raphaël et Tobie sont unis entre eux par des liens plus intimes que dans le tableau de Pollajuolo. L'archange S[t] Michel, en se retournant vers le jeune prophète, lui accorde plus de protection

tenant l'artiste qui, avec le même amour de la vérité et le même respect de la nature, conquiert la liberté, qui, doué du don divin de la grâce, répande toutes les splendeurs de l'âme sur toutes les beautés corporelles, et naîtront enfin des œuvres dans lesquelles nous trouverons à la fois la satisfaction de nos yeux et la réalisation de nos rêves... Si nous mentionnons ces peintures, c'est parce que, tout en admirant ce qui s'y trouve, nous voyons ce qui leur manque, et qu'elles nous conduisent au point précis où était l'art au moment où Raphaël entra chez Pérugin. Entre Florence et Pérouse, il y avait sans doute des différences considérables dans la manière de voir, mais bien que le niveau moral pût varier d'un lieu à un autre, la force réelle et la puissance créatrice étaient partout à peu près les mêmes. Par des hommes tels que Pollajuolo et Botticelli la voie était préparée, le but n'était point atteint; les difficultés matérielles étaient vaincues, la victoire qui devait assurer la suprématie de l'esprit était loin d'être remportée. A Raphaël devait revenir la gloire de la lutte suprême et l'honneur du triomphe.

et lui communique en même temps quelque chose de sa force; tandis que l'ange Gabriel, qui lève ses yeux au ciel, semble également intercéder pour Tobie. Les trois archanges sont dès lors en communication plus complète de sentiments et d'idées, leur présence a un seul et même objet, leurs prières ont une intention identique, et, grâce à des combinaisons pittoresques plus savantes, grâce à un art plus avancé déjà, la pensée du peintre prend un degré de clarté qu'elle n'avait pas précédemment.

En 1514, Raphaël n'en était point à faire connaissance avec Tobie. Un de ses premiers essais, à l'époque où encore enfant il confondait ses œuvres avec celles de Pérugin, avait été consacré au captif de Ninive. Pietro Vannucci, chargé de décorer le somptueux autel de la Chartreuse de Pavie, avait disposé son cadre en forme de triptyque, et il avait peint lui-même au milieu, comme tableau principal, une Nativité; puis il avait confié les deux panneaux latéraux à son élève, qui avait représenté, en se conformant à l'esprit de son maître, d'une part l'archange St Michel[1], et d'autre part l'archange Raphaël conduisant le jeune Tobie. Ces peintures furent exécutées sans doute vers l'année 1500[2]. Dérobées à la Chartreuse de Pavie en 1797, elles devinrent la propriété du duc Melzi à Milan, d'où elles passèrent à Londres dans la National Gallery. Elles sont tout à fait péruginesques, et le doute est permis devant elles; cependant il s'en dégage un parfum de jeunesse qui fait involontairement songer à Raphaël, et il est intéressant, au moment même où nous étudions une des œuvres les plus fortes de la virilité du maître, de jeter un regard en arrière vers un des témoignages de son génie naissant.

1. Cet archange est debout et tient son bouclier devant lui. C'est une élégante figure, jeune de formes et de pensée virginale, qui fait songer au St Georges d'Or-San-Michele, et qui élève en même temps l'esprit vers des régions plus hautes.

2. Pérugin n'a pas daté ce tableau, et les registres des chartreux ne fournissent aucune indication.

— L'archange Raphaël guide avec une céleste sollicitude l'enfant prédestiné qui lui est confié... Un très-curieux dessin, qui fait partie maintenant de la collection d'Oxford, a servi de préparation à ce tableau [1]. Ce dessin nous ramène presque au point où nous ont laissés tout à l'heure Pollajuolo et Ghirlandajo. Tout y est familier, et tout y porte l'empreinte du plus pur sentiment religieux. Le Sanzio a fait poser devant lui deux de ses condisciples, et il les a dessinés avec une fidélité scrupuleuse ; mais à côté de la vérité naturelle qui est parfaite en eux, il y a aussi la vérité morale qui ne laisse rien à désirer. Sous l'enveloppe matérielle qu'on ne peut méconnaître, transparaît ce je ne sais quoi de supérieur à la beauté, qui est la sainteté même. Celui de ces deux personnages qui sera l'ange tient avec précaution le trésor de Tobie, et, tournant sa tête vers son protégé, le regarde avec autant de recueillement que de tendresse. En se faisant aimer, il initie cette jeune âme à un amour divin ; il y aurait presque de la tristesse dans l'expression de ce visage, si la bonté n'était là, qui, sans rien amollir, a rendu attrayante l'austérité même. Tobie, de son côté, avec son justaucorps et ses chausses, est ravissant. Sa main droite placée sur sa hanche, il tient de sa main gauche la main de son compagnon et la porte à ses lèvres avec dévotion, en élevant vers ce protecteur

1. Ce dessin est fait à la pointe d'argent et rehaussé de blancs. Il a appartenu à Wiçar, puis à Lawrence, et il est passé de la collection de ce dernier dans celle de l'université d'Oxford.

inconnu ses yeux où rayonne l'espérance. L'idée est charmante et présentée avec un rare bonheur. Les mains, plusieurs fois dessinées, sont étudiées avec le plus grand soin; et la tête de Tobie, reprise aussi, arrive à un degré d'éloquence où l'accent personnel du Sanzio semble se prononcer avec résolution. Raphaël, sans abandonner les procédés de Pérugin, prend instinctivement possession de lui-même. Ce dessin nous rapproche également des Florentins que nous regardions tout à l'heure. Ils n'auraient point interrogé la nature avec plus de loyauté, et elle ne leur aurait pas répondu avec plus de rigueur et d'exactitude. Mais la réalité s'éclaire ici d'une lumière dont la douceur leur était inconnue. Le mysticisme Ombrien vient transfigurer le naturalisme des écoles voisines, et Raphaël commence à son insu ce travail de conciliation qui lui permettra bientôt de dominer d'une égale hauteur tous les systèmes et toutes les manières de voir... Ce sentiment intérieur, si puissant déjà dans le dessin, est plus vif encore dans le tableau. L'ange, bannissant alors toute familiarité de costume, perd son caractère réel et terrestre. Son visage respire une jeunesse qui semble n'avoir point eu d'enfance et qui n'aura pas de virilité; ses cheveux, séparés en bandeaux, se répandent en longues boucles; de grandes ailes, richement colorées, se déploient derrière les épaules; la tunique flottante se pare de pierres précieuses et de broderies d'or; et le manteau enveloppe le bas de la figure de plis abondants, encore

un peu secs, mais déjà bien ordonnés pour le plaisir des yeux. Donc, du dessin au tableau, la métamorphose est complète. De son côté, l'enfant qui devait être Tobie prend, sous le regard de l'ange, une apparence divine : les cheveux dénoués flottent comme de légères flammes autour du visage qu'ils animent; la bouche devient fervente; le regard brille d'un pur amour; le costume enfin, tout en restant ombrien, emprunte à l'imagination quelque chose qui nous porte aussi dans la région des rêves. On éprouve avec vivacité cette puissance mystique de tout transfigurer à l'image de l'âme, que Raphaël devait recueillir à l'école de Pérouse, pour la porter un jour presque jusqu'à l'infini. La nature, qui chez les Florentins était maîtresse absolue, s'effaçait derrière l'idée religieuse aux yeux des peintres ombriens. Raphaël, presque dès l'enfance, réunit d'une manière inconsciente des qualités qui semblent s'exclure, et qui cependant se prêtent un mutuel appui. S'il est avec volonté idéaliste comme Pérugin, il est sans le savoir réaliste à la manière de Botticelli. Que ce jeune homme. si sensible aux enseignements de la nature et si docile aux leçons de son maître, devienne maître à son tour, qu'il conserve ce respect de la vérité sensible et que grandissent en lui les nobles aspirations, tout alors se réunira pour en faire à la fois le plus vrai et le plus idéal des peintres. C'est ce qu'il est dans la Vierge au Poisson. Il a réalisé en 1514 tout ce qu'il promettait vers l'année 1500, et ce qui n'était que vague et

indéterminé dans le naïf tableau des chartreux de Pavie est devenu irrévocable dans la magistrale peinture des dominicains de Naples.

Le jeune Tobie s'incline aux pieds de la Madone. C'est un enfant délicieux, vu de profil à droite, dans une attitude à la fois respectueuse, timide et confiante. Sa tête, très-animée, très-chaude de tons, est d'une beauté rare. De longs cheveux d'un blond doré tombent jusque sur ses épaules; son regard, levé vers le Verbe, s'illumine de clartés; sa bouche s'entr'ouvre, voudrait parler et n'ose. La reconnaissance et l'admiration donnent à ce visage une expression où l'on est forcé de reconnaître quelque chose de plus beau que la nature et de plus vrai que la vérité même. Le costume est d'une extrême simplicité. Il se compose uniquement d'une tunique courte de couleur jaune clair, dont les manches enveloppent les bras jusqu'aux poignets. Les jambes sont nues jusqu'au-dessus du genou; les pieds sont chaussés de sandales reliées à des jambières vertes[1]. Le genou gauche pose à terre, et la jambe droite s'infléchit sans s'agenouiller encore. En même temps la main gauche s'abandonne à la main de l'archange et se tend vers l'enfant Jésus, tandis que la main droite tient un cordon auquel est suspendu le poisson symbolique[2]. Raphaël a mis tout son cœur dans cette délicieuse figure. Il était impossible de moins

1. Cette chaussure, ornée de broderies d'or, laisse à nu le bout du pied.

2. Les mains du jeune Tobie sont d'un très-beau dessin, la main

emprunter aux accessoires; tout le charme naît de la pureté des lignes, de la vérité du mouvement et du geste, de la concordance des formes avec le sentiment intérieur. Rien de plus modeste et de moins équivoque comme intention que cet enfant tremblant de bonheur et d'extase en présence de la Vierge et du Fils de Dieu. Raphaël, toujours si net dans son expression, n'a jamais été plus précis ni plus clair; il n'a jamais peint ces âmes timorées, dont parle Dante, que le ciel et l'enfer repoussent également, et jamais il n'a été au but avec plus de décision que dans ce tableau. Ce jeune Tobie est vraiment « citoyen de la cité sainte, *veramente del Paradiso;* » devant lui on se sent pénétré de la religion qui a fait de l'espérance une vertu.

L'ange est d'une beauté plus grande encore. Vu aussi de profil à droite, le corps penché en avant par-dessus Tobie et la tête tendue vers la Vierge, il se tient derrière le jeune prophète, qu'il présente de la main gauche au Sauveur et qu'il pousse de la main droite vers le groupe divin. Le regard, la bouche et tous les traits de la face sont brûlants des plus saintes ardeurs, et presque adorables à force d'adoration. Les chairs sont animées d'une coloration vive et quasi vénitienne. Les cheveux, d'un blond un peu foncé, fuient par derrière en découvrant la tempe, l'oreille et la joue, et se relèvent en même temps, de manière

gauche surtout que tient l'ange ; la main droite, qui porte le poisson, est peut-être un peu forte.

à former comme une flamme au sommet du front. On se rappelle les anciennes figures de Génies créées par l'art classique, et le goût même de l'antiquité profane, en se faisant chrétien, semble revivre dans ce messager céleste. Le cou et la naissance de l'épaule, que dégage le vêtement, sont d'un admirable modelé. La robe, dont les manches enveloppent les bras et les avant-bras, est jaune, mais d'un ton plus grave que celui de la robe de Tobie ; elle est recouverte d'une tunique rouge, qui passe sur les épaules et tombe sur le bas de la figure. De grandes ailes grises, virant au bleu pâle, se relèvent derrière la tête et fuient hors du cadre. Un tel ange semble descendu du ciel et tient cependant à la terre par les plus réelles beautés. Cette figure si suave, d'une ardeur si divine et d'une ferveur si vraie, est comme enivré par l'amour divin. Raphaël traduit ainsi avec une perfection souveraine les visions qui étaient venues le visiter dès l'enfance. Nous avons là un de ces êtres sans sexe, ou plutôt procédant de l'un et l'autre sexe, ayant la force de l'un, la grâce et le charme de l'autre, purs reflets de l'éternelle beauté, créés par le sentiment religieux pour nous montrer, dans notre propre image, l'image même de Dieu. Jamais la peinture n'a produit d'aussi beaux anges que l'archange Raphaël de la Vierge au Poisson. Il y a là comme une sorte d'exaltation de génie, quelque chose qui soulève l'âme au-dessus de la terre et l'entraîne jusque dans les profondeurs de Dieu... Que nous voilà loin de la naïve peinture de la Chartreuse

de Pavie! Quatorze années à peine séparent ces tableaux, et l'on dirait que des siècles ont passé. Quelle puissance il a fallu pour sortir de cette longue routine! Et tout cela pourtant s'est fait sans violence, sans transitions brusques, comme de soi-même, et par une accélération presque insensible dans sa prodigieuse rapidité. En regardant ces deux peintures l'une à côté de l'autre, il semble que la première devait forcément conduire à la seconde. A cette double passion de la nature et de l'idéal qui se montre dès les premiers ouvrages de Raphaël, ajoutez la science de l'antiquité, le don de concilier toutes les traditions, et vous entrevoyez le terme dès le commencement du voyage. Toutes les influences réunies qui ont fait Raphaël apparaissent clairement dans la Vierge au Poisson. Considérez en particulier l'archange Raphaël et le jeune Tobie : nulle part la nature n'a été plus scrupuleusement étudiée; nulle part aussi cette étude ne s'efface avec plus de discrétion sous la pensée chrétienne; nulle part enfin on ne comprend mieux cet enseignement classique, qui avait appris à Raphaël à tout simplifier et à tout abstraire en vue d'une idée principale.

St Jérôme, de l'autre côté de la Madone, complète dignement le tableau, et sa puissante figure suffit à contre-balancer les délicates images de Tobie et de l'ange. Vêtu de pourpre [1] et agenouillé sur le soubassement du trône de la Vierge, il tient de ses

1. Tout son corps est enveloppé dans une grande cape rouge ;

deux mains la version de la Vulgate [1], et concentre tout son esprit sur le livre que l'enfant Jésus lui-même adopte et consacre. Sa tête robuste et largement construite ne conserve plus que quelques mèches de cheveux blancs, qui s'agitent au sommet du front et sur les tempes, où elles se joignent à la longue barbe également blanche qui couvre les joues, les lèvres, le menton, et tombe jusqu'au milieu de la poitrine. Le front est contracté, réfléchi, mais sans effort et sans rien d'anxieux ; les yeux attentifs sont tendus exclusivement sur l'Écriture ; la bouche elle-même, quoique perdue dans la barbe, est expressive et parlante ; tous les traits sont réguliers et beaux, doux et bons dans leur accentuation pleine de force. Le saint est en pleine possession de la vérité ; il la pénètre, et il en est lui-même comme illuminé. La coloration du visage est animée, charmante, aussi éloignée de la mollesse que de la dureté, reflétant sans aucune exagération quelque chose des chauds rayons de la pourpre. Voyez les belles valeurs qui s'échangent entre la couleur de la tête et celle du vêtement ! Quelle lumière, quel relief, quelle belle ombre diaphane portée par le livre sur la main gauche dont les doigts sont engagés entre les feuillets ! Ce S[t] Jérôme a vécu, mais il a triomphé de la vie ; il a souffert, mais « celui qui n'a pas souf-

la manche blanche du rochet paraît seulement sur le poignet et sur l'avant-bras gauches.

1. C'est un grand livre, à tranches jaunes, relié de vert, avec cinq gros clous d'or sur la reliure.

fert, que sait-il? » Il est entré vivant dans le calme éternel, portant avec dignité sa robuste vieillesse; et des passions terrestres il n'a conservé que ce qu'il faut au génie pour témoigner de son empire. Jamais image aussi grandiose n'avait été vue de ce saint personnage, et depuis Raphaël, l'art a fait de vains efforts pour s'élever aussi haut.

Un grand rideau vert, soulevé en biais de droite à gauche, établit comme un fond perdu sur lequel se détachent la Vierge et l'enfant Jésus, l'ange Raphaël et Tobie. Cette large et sobre note est seulement rompue à droite par un peu de ciel, sur lequel l'admirable figure de S[t] Jérôme rayonne du plus vif éclat. Ce coin du firmament, d'un bleu très-intense au zénith, va se dégradant en teintes pâles vers l'horizon. Au loin se dessinent quelques vagues silhouettes de montagnes noyées dans l'azur... La lumière venant du ciel, c'est S[t] Jerôme, directement placé sous cette lumière, qui est le plus vivement éclairé. Quant aux autres figures, le jour ne leur arrive qu'amorti par l'interposition du rideau. L'enfant Jésus cependant est enveloppé presque complétement aussi par l'air extérieur. La différence de clarté est peu sensible en passant de l'Enfant à la Vierge; mais elle devient notable en passant de la Vierge au jeune Tobie, et plus notable encore de Tobie à l'archange Raphaël. Les ombres augmentent alors graduellement, mais sans s'épaissir, sans prendre nulle part rien d'obscur ni de noir, sans qu'aucune ténèbre se répande sur aucun point, en con-

servant au contraire une transparence et une limpidité à travers lesquelles les parties les plus sombres apparaissent comme inondées de clartés. Rien n'est plus harmonieux que la disposition des couleurs dans ce tableau. La coloration des têtes est fraîche, éclatante, très-bien appropriée à l'âge, au caractère et à la condition de chacun. Les draperies, de nuances toujours simples, sont en équilibre parfait de tonalité avec les chairs, et forment entre elles des oppositions dont la douceur égale la sonorité. Le manteau bleu et le voile blanc de la Vierge, les deux jaunes voisins des robes de Tobie et de l'ange, le rouge vif du vêtement de S[t] Jérôme et le bleu non moins vif du ciel, toutes ces différentes notes, qui semblent exclusives à force de franchise et d'éclat, vibrent avec intensité, surtout avec accord, se fondent et se lient sans rien de violent, et sur ces modulations le rideau vert du fond est jeté comme une tenue grave, qui sert de lien à toutes les parties d'un même chant. Ce tableau, par certains aspects de couleur, rappelle la Vierge de Foligno. Toutefois, en le regardant, on ne songe ni à Giorgione, ni à Sébastien de Venise, ni à qui que ce soit en dehors de Raphaël. Raphaël est là lui-même, tout seul et tout entier [1]. D'autres ont pu avoir une palette

1. Le hasard a rapproché, au musée de Madrid, la Vierge au Poisson de la Vierge à la Perle. Ces deux tableaux sont placés presque côte à côte (un portrait de femme par André del Sarte les sépare seulement), et l'on peut voir simultanément en quoi ils se ressemblent et en quoi ils diffèrent. Dans la Vierge au Poisson,

plus voyante, nul n'a eu dans la couleur plus d'harmonie, de calme et de dignité. Son pinceau, large, spontané, plein de décision, est rompu aux habitudes de la grande peinture; sa main s'est familiarisée avec les simples et rapides procédés de la fresque, et l'on reconnaît, dans l'exécution de la Vierge au Poisson,

Raphaël est seul et sans intermédiaire; on ne voit que lui, et l'on est saisi d'une même admiration pour la grandeur de l'idée et pour la simplicité de l'exécution. Dans la Perle, on retrouve la même force initiale; mais une interprétation secondaire, jetant comme un voile sur cette pensée limpide, la complique, l'amoindrit et en obscurcit la clarté. Ce sont deux effets d'une même cause; dans un cas la cause et l'effet sont parfaitement d'accord, tandis que dans l'autre cas cet accord est rompu. — La Vierge au Poisson, qui, nous l'avons vu, avait été peinte pour la chapelle du Crucifix, dans l'église des Dominicains à Naples, appartint successivement, ainsi que cette chapelle, aux familles Acerra, Maramaldi et del Doce. (V. *Descrizione storica di alcuni de principali edificii della città di Napoli.* Napoli, 1850, p. 246, 250, 413, 414.) Elle fut enlevée ensuite par le vice-roi duc de Medina et emportée en Espagne en 1644, pour devenir en 1656 la propriété du roi Philippe IV, qui la plaça à l'Escurial, où elle reçut le nom de *la Virgen del Pez*. On nomma aussi ce tableau *El quadro de las cinco tablas,* à cause des cinq panneaux collés ensemble sur lesquels il était peint. En 1813, les Français, forcés d'évacuer la Péninsule, enlevèrent cette peinture. Elle arriva à Paris en assez mauvais état, et fut transportée sur toile par M. Bonnemaison. Cette restauration n'étant pas achevée en 1815, elle fut continuée sous la responsabilité du duc de Wellington, et ce fut seulement en 1822 que ce tableau retourna en Espagne. Bien qu'il soit en général dans un état satisfaisant de conservation, il n'en a pas moins été plusieurs fois retouché. On voit notamment les traces de ces retouches dans le manteau de la Vierge, ainsi que dans les cheveux du jeune Tobie et dans ceux de l'archange Raphaël.

le peintre de la Messe de Bolsène. Même au point de vue de la couleur, un tel tableau peut lutter avantageusement avec ce que le génie des écoles exclusivement coloristes a produit de plus beau... Mais la couleur, quelque belle qu'elle soit, n'est toujours là qu'un accessoire; elle fait partie de la forme, elle est inhérente à l'idée, et c'est cette idée qui est vraiment merveilleuse dans sa simplicité. Raphaël, dans sa forte virilité, n'avait rien perdu des qualités natives et enchanteresses de sa première enfance. Dans ses œuvres les plus savantes d'époque romaine, on retrouve le peintre ombrien du Rêve du Chevalier. Sous la forme la plus belle, l'âme brille ici avec plus d'intensité que jamais. Le temps du mysticisme était passé, et jamais le sentiment intérieur n'avait paru plus éloquent ni plus fort. L'idée chrétienne, en s'associant au beau, n'abdique pas, elle se transforme; le grand mystère, en se revêtant de couleurs plus harmonieuses et mieux ménagées pour le plaisir des yeux, ne perd rien de son sens religieux et profond. Raphaël le prouve avec une admirable évidence dans la Vierge au Poisson.

LES CINQ SAINTS[1].

Outre les Vierges glorieuses qu'il peignait de sa main, Raphaël, en s'inspirant de la même pensée, répandait à chaque instant autour de lui des dessins dont se servaient ses élèves, soit pour les reproduire par le burin, soit pour en faire des tableaux. Tel est le dessin connu sous le nom des Cinq Saints, dont Marc-Antoine a fait une estampe célèbre et dont un des élèves de Raphaël a fait un tableau.

« La Vierge, dit Gerson, est notre médiatrice; c'est par ses mains que Dieu a voulu que passât tout ce qu'il donne à la nature humaine. » Cette vérité chrétienne, sur laquelle repose tout le culte de Marie, Raphaël la démontre de nouveau dans une composition mystique, où il fait intervenir, outre le Sauveur et la Vierge, S[t] Jean-Baptiste, S[t] Paul et S[te] Catherine d'Alexandrie. Pour bien comprendre la pensée du Sanzio, plaçons-nous d'abord vis-à-vis de cette pensée même, c'est-à-dire devant le dessin du musée du Louvre.

Jésus-Christ ressuscité est assis dans le ciel au

1. Le dessin original des Cinq Saints est au musée du Louvre. Il est fait à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blancs. Il a beaucoup souffert, et si les contours demeurent intacts, le lavis et les blancs ont été retouchés.

milieu des nuages. Il apparaît de face, élevant ses mains transpercées. Son manteau, tombé sur les membres inférieurs, découvre tout le torse et laisse voir au côté la plaie béante encore. Le mouvement général est plein de grandeur; le geste des bras est majestueux; le dessin des jambes s'accuse sans indécision sous la draperie. La tête est belle, jeune, idéale. Toute la figure rayonne d'une gloire pure et d'une jeunesse éternelle. — La Vierge est à gauche [1], assise aussi sur les nuées, le corps et la tête humblement inclinés vers son Fils. La main gauche posée en signe de dévouement contre sa poitrine, et la main droite étendue vers la terre, elle s'offre à Dieu dans le ciel, comme elle s'est offerte à lui sur la terre au jour de l'Annonciation. Sa tête, tendue vers Jésus, est vue de profil à droite, et ses traits sont d'une grande ferveur. Une longue draperie qui part des cheveux s'arrondit derrière le dos et vient, par-dessus la robe, couvrir les jambes sans en dérober le mouvement. La grâce et la force caractérisent cette figure, et donnent un accent sublime à son intercession. — S[t] Jean-Baptiste, assis de l'autre côté du Christ [2], regarde le spectateur en lui montrant le Fils de Dieu [3]. Cette troisième

1. A gauche du spectateur, c'est-à-dire à la droite du Sauveur.

2. A droite du spectateur et à gauche de Jésus.

3. Le torse de ce S[t] Jean-Baptiste est nu, comme celui du Christ, et le manteau n'enveloppe aussi que les membres inférieurs. C'est le bras droit qui est tendu vers le Sauveur; le bras gauche tombe le long du corps et la main gauche s'appuie sur la cuisse.

figure est d'une conception mâle, et d'un élégant dessin. Le précurseur est là transfiguré et comme enveloppé dans la gloire du Rédempteur : son éloquence est sobre, claire, concise, énergique; et ses traits, encadrés dans une longue chevelure, portent l'empreinte d'une remarquable vigueur.

Ces trois figures de Jésus, de la Vierge et de S[t] Jean-Baptiste, la Dispute du Saint-Sacrement nous les a montrées dans une relation identique[1]. Mais Raphaël, dans ce simple croquis, en a peut-être encore agrandi l'expression. On voit, au premier coup d'œil, combien les quelques années passées à Rome depuis 1508 ont fortifié le style et la pensée du maître. Le Sauveur, en conservant sa douceur, a pris plus de solennité, est devenu plus simple et plus imposant. Le mouvement de la tête est resté le même ; mais les bras se lèvent avec un sentiment de bonté que Raphaël lui-même n'avait pas encore exprimé. La Vierge, de son côté, en respirant la même humilité, a pris de plus nobles proportions. Non moins respectueuse envers le Christ, elle est devenue plus pressante et plus vive dans son intercession. Elle plaide la cause de l'humanité avec plus de force, je dirais presque avec plus de véhémence ; et son geste, tout aussi calme que par le passé, a gagné plus de décision. Quant au précurseur, il a également plus d'ardeur dans sa prédication et plus d'autorité dans sa foi. Le même parti

1. V. *Les Fresques de Raphaël au Vatican. — Chambres.*

de draperies se remarque d'ailleurs à peu près de part et d'autre, mais avec plus d'indépendance dans le dessin que dans la fresque. Le génie de Raphaël, en simplifiant toujours, s'élève à chaque instant davantage, et, sans rien perdre de sa ferveur, gagne incessamment en puissance. Non que je prétende mettre le croquis gravé par Marc-Antoine au-dessus de la fresque vaticane. Je n'ai garde d'oublier, au point de vue de l'importance pittoresque, la distance qui sépare ces deux œuvres. Je constate seulement que Raphaël, dans la Dispute du Saint-Sacrement, n'était point arrivé, comme on l'a dit souvent, à l'apogée de son génie : il avait encore à gagner; et il nous a rendu un compte assez rigoureux de son temps, pour que nous sachions quelles conquêtes nouvelles il a faites, non-seulement du côté de la force, mais aussi du côté de la grâce, pendant chacune des douze dernières années de sa vie. Tous les ouvrages de sa virilité où il a laissé son empreinte personnelle montrent l'incessant progrès de sa pensée, et le dessin du Louvre, dans la mesure d'une simple aspiration, nous est aussi témoin... Du reste, entre la fresque de la *Segnatura* et le dessin du Louvre il n'y a de semblable que les trois figures qui sont au ciel ; tout change sur la terre, où la société des saints n'est ici représentée que par St Paul et par Ste Catherine d'Alexandrie.

St Paul s'avance de gauche à droite en regardant le spectateur. Il retient de la main gauche la draperie de son manteau, et porte de la main droite son épée

nue, la pointe en l'air, toute prête à combattre. Sa tête, vue de trois quarts à droite, exprime une foi robuste et ardente; ses traits sont puissants, son regard est imposant, rempli d'autorité. Voilà une figure vraie autant qu'idéale, forte autant que belle, antique par la simplicité de la forme, chrétienne par la chaleur du sentiment. La fermeté des lignes, la majesté grandiose du style, la belle ordonnance des draperies, font songer aux modèles classiques, tandis que l'inspiration relève de l'Évangile. La passion qui anime l'apôtre est invincible; elle vient du ciel et elle y retourne. On pressent déjà dans ce dessin ce que sera le S[t] Paul des tapisseries du Vatican; on voit que Raphaël est préoccupé de la grande image de l'apôtre, qu'il y pense sans cesse, qu'il la cherche, et que de plus en plus elle se révèle à lui. — S[te] Catherine d'Alexandrie est agenouillée du côté opposé, la tête levée vers le ciel et le corps penché sur une roue brisée. De la main droite elle présente au Sauveur la palme de son martyre, et, portant la main gauche à sa poitrine, elle s'offre entièrement à Dieu. Son visage, vu de profil à gauche, est d'une extrême ferveur ; l'âme monte, toute la figure aspire à monter avec elle, et la beauté morale s'exalte dans ce *sursum corda* sans que la beauté plastique y perde rien. Jamais acte de sacrifice et d'amour ne s'est exprimé dans un plus harmonieux langage... Voilà encore une de ces figures dont Raphaël aimait à chercher l'esprit. Tout jeune encore, il l'avait peinte en compagnie de S[te] Marie-Madeleine, sur un volet destiné à

une Madone de Pérugin [1]; puis il l'avait mise en présence de la Vierge glorieuse, dans le tableau des religieuses de Saint-Antoine [2]. Il y revint encore au plus beau moment de son dernier séjour à Florence et la peignit alors toute seule, comme pour en scruter directement les traits [3]. Il la voulut placer enfin dans une des plus vives esquisses qui signalent sa virilité, et de même que dans St Paul il a personnifié l'Église militante, il a représenté la sainte cohorte des vierges dans Ste Catherine d'Alexandrie.

Marc-Antoine s'est emparé de cette esquisse et il en a fait une belle estampe. Mais quelle différence entre cette gravure et le dessin du maître! La grandeur de la conception, la simplicité des lignes, la dignité de chaque figure et la majesté de l'ensemble, tout cela a été observé, compris, rendu; mais la profondeur et la vivacité du sentiment intérieur, sans avoir disparu, se sont singulièrement atténuées. Tout est spontané, vivant, vibrant dans le dessin, tout est relativement superficiel dans la gravure; la chair est devenue pierre ou métal, l'esprit s'est immobilisé... Cependant je préfère de beaucoup l'estampe de Raimondi au tableau qu'un des élèves de Raphaël a fait aussi d'après le dessin du Louvre. Cette peinture se tient à de telles distances de l'esquisse originale, qu'on a fait tort à Jules Romain en la lui attribuant. Il ne suffit pas qu'un tableau ait

1. V. dans ce volume, p. 471.
2. V. *Ibid.*, p. 470.
3. V. *Ibid.*, p. 471.

poussé au noir pour qu'il faille absolument y reconnaître Jules Romain. Ce peintre n'est pas le seul qui ait abusé du noir de fumée; bien d'autres que lui ont eu malheureusement cette tendance dans l'entourage du Sanzio. Jules Romain aurait pu ne pas comprendre le sentiment religieux, ou être impuissant à l'exprimer; mais il aurait au moins reproduit ce qu'il y a de fier et de grandiose dans le dessin du maître; il n'aurait pas peuplé les nuages de têtes d'anges aussi insignifiantes; il n'aurait pas enfin exécuté cette œuvre tiède, molle, sans nom, de style effacé, qu'on ose mettre encore aujourd'hui, dans le catalogue officiel de la galerie de Parme, sous le nom de Raphaël[1]... La conception originale des Cinq Saints est d'une beauté de lignes, d'une vigueur de dessin, d'une élévation d'idées, dont le dessin du Louvre donne seul la juste mesure. Il y a là comme une apothéose, où la terre et le ciel se joignent et se confondent dans une même passion, dans

1. Ce tableau, dont Vasari ne parle pas, se trouvait en France au XVIIe siècle. Le Brun le restaura et prétendit y avoir découvert un monogramme avec la lettre A. Il inventa alors un certain Albareti, auquel il attribua cette peinture. Mais on ne connaît pas de peintre de ce nom parmi les élèves de Raphaël. Le tableau des Cinq Saints retourna en Italie à la fin du XVIIe siècle, et prit place sur le maître-autel du couvent des religieuses de Saint-Paul. Il vint encore en France à la fin du XVIIIe siècle, alla au palais de Saint-Cloud, et fut restitué à Parme en 1815. Il entra alors dans la galerie de l'Académie. M. Passavant, qui voit dans cette peinture un mérite que nous avons vainement cherché à reconnaître, est un de ceux qui l'attribuent à Jules Romain.

une même ardeur, dans un même amour. A cette hauteur de pensées, il semble déjà que l'homme, débarrassé du poids de la vie, va de lui-même monter à Dieu; les contours s'effacent, et, si fermement voulus qu'ils soient d'ailleurs, ils deviennent inaccessibles à toute interprétation secondaire.

LA VIERGE DE S^{T} LUC.

Quelqu'un disait à Phidias, qui méditait son Jupiter : « Où cherches-tu ton modèle? Monteras-tu dans l'Olympe? » Phidias répondit : « Je l'ai trouvé dans Homère. » Pareillement si l'on eût dit à Raphaël : « Où donc as-tu vu la Vierge? » il aurait pu répondre : « Je l'ai trouvée dans St Luc. » De part et d'autre, en effet, il n'y avait qu'un modèle intellectuel. Il va sans dire que la Renaissance ne songeait pas à prendre au sérieux les peintures grossières que l'imagination populaire avait attribuées à St Luc. Si St Luc est le peintre de la Vierge, c'est parce qu'il est son évangéliste par excellence. Rien d'étonnant donc à ce qu'on ait prêté à Raphaël l'idée d'avoir voulu donner une forme à cette antique légende. Malheureusement, le tableau qu'on lui attribue n'est pas digne de lui. On a beaucoup écrit pour prouver l'authenticité de cette

peinture ; mais, quoi qu'on fasse, l'évidence parle et démontre la témérité de cette assertion. — La Vierge, portant dans ses bras l'enfant Jésus, apparaît à l'apôtre, qui s'empresse d'en reproduire les traits. Elle surgit à gauche, du milieu d'un nuage qui dérobe toute la partie inférieure de la figure. Vue de profil à droite, ses cheveux sont recouverts d'un manteau qui enveloppe aussi ses épaules. Ses traits ne sont ni sans beauté ni sans noblesse, mais leur expression est froide et inerte, et l'exécution est trop peu savante pour qu'on puisse reconnaître la main de Raphaël. — L'enfant Jésus, que sa Mère presse tendrement contre elle et qui se tourne vers l'évangéliste, est encore plus éloigné du maître. — Quant à S[t] Luc, il appuie le genou droit sur un escabeau placé devant le chevalet qui porte sa peinture. Le tableau auquel il travaille n'est qu'à l'état d'ébauche ; les têtes de la Madone et du *Bambino* sont préparées à la terre rouge, et le reste des figures n'est dessiné qu'au trait. Raphaël peut-être ébauchait ainsi ses tableaux, mais assurément il n'est pour rien dans cette lourde esquisse. La tête de S[t] Luc, vue de trois quarts à gauche, est plus largement peinte ; elle montre une chaleur d'expression qui a fait songer à Raphaël, mais qui est loin d'être digne de lui. L'apôtre est dans la force de l'âge et de l'inspiration ; il est vêtu d'une tunique qui enveloppe son corps, et d'un manteau qui tombe de son épaule gauche et traîne jusqu'à terre, ses cheveux et sa barbe noire encadrent son visage, qui

respire l'enthousiasme ; et tandis que de la main gauche il tient un godet rempli de couleur, sa main droite, armée du pinceau, se tend vers le chevalet. — Derrière St Luc et à côté du bœuf symbolique [1] est Raphaël, âgé d'environ trente-cinq ans, vu de trois quarts à gauche, la main droite ramenée contre sa poitrine, et la main gauche posée sur la hanche. Ce sont ses nobles traits, ses longs cheveux tombants, son costume, et jusqu'à la pose qu'il s'est donnée dans ses propres portraits ; mais tout cela est si éloigné de l'exécution du maître, qu'il est vraiment impossible de songer sérieusement à lui. Comment admettre d'ailleurs que Raphaël se soit de lui-même placé en présence de la Vierge et à côté de St Luc ? C'eût été dire trop clairement qu'il se considérait comme le peintre de la Vierge, et ce qu'on sait de sa modestie s'oppose à cette supposition. Il est naturel, au contraire, qu'un de ses élèves l'ait introduit dans un pareil tableau. Quel est cet élève ? C'est ce qu'il est difficile de dire à coup sûr. De sérieuses présomptions font penser à François Penni. On pourrait proposer d'autres noms et se lancer dans des discussions assez vides. Ce qui est certain, c'est que chacun des élèves de Raphaël aurait voulu glorifier, dans son maître, le peintre de la Vierge à côté du saint patron de la peinture [2].

1. Le bœuf est couché derrière St Luc.

2. Ce tableau, qui a subi les plus graves et les plus fâcheuses restaurations, avait été offert par Pierre de Cortone à l'église de S. Martino, récemment construite à Rome, d'après ses dessins. En

LA VIERGE ENTRE S[TE] MARIE-MADELEINE ET S[TE] MARIE ÉGYPTIENNE.

A côté de l'image indécise de la Madone tracée par un des élèves du Sanzio dans le tableau de Saint-Luc, voici une toute petite estampe gravée par Marc-Antoine, qui suffit à elle seule pour prouver avec quelle énorme supériorité Raphaël, dans ses plus rapides improvisations, concevait l'idée de la Vierge. Dans cette simple esquisse, en effet, Raphaël apparaît dans ce qu'il a de plus grand, je dirais presque de plus sublime; il est là tout entier, et Marc-Antoine, de son côté, n'a jamais mieux servi les intentions du maître [1].

Imaginez un espace compris dans un rectangle de 0[m],085 de haut sur 0[m],040 de large ; dans ce champ

1588, Sixte-Quint attribua cette église à la confrérie des peintres de Saint-Luc. Maintenant le tableau a été enlevé de l'église et donné, sous le nom de Raphaël, à la galerie de l'Académie de Saint-Luc. On a mis à sa place, dans l'église de Saint-Luc, une copie d'Antiveduto Grammatica.

1. Cette petite estampe n'est pas cataloguée dans Bartsch. M. Passavant dit que cette pièce est une épreuve de niel. Il se trompe. (V. M. Passavant, *le Peintre-graveur*, t. VI, p. 19-42, n. 280.) — Ces trois figures, que l'on rencontre souvent séparées, forment un triptyque dont la Vierge et l'enfant Jésus occupent le compartiment central.

presque microscopique, représentez-vous la Vierge avec l'enfant Jésus dans ses bras; réunissez sur ces figures si petites les beautés que vous êtes accoutumés à voir dans les tableaux les plus fameux du maître, et vous aurez peine encore à concevoir tous les enchantements concentrés dans une pareille œuvre. — La Vierge, debout en face du spectateur, porte de sa main droite le *Bambino* et le soutient de sa main gauche. L'enfant Jésus, dont le corps incline à droite, fait de la tête, des épaules et des bras un mouvement subit en sens inverse, se tourne ainsi vers la gauche[1], et provoque un mouvement semblable dans la tête de la Vierge qui se voit alors de trois quarts à gauche. Les cheveux de la Madone, très-abondants et très-longs, encadrent le front de leurs ondes épaisses, tombent sur le cou, se répandent sur l'épaule droite et jusque sur le bras. Tout le visage est dessiné à ravir : quelques lignes à peine visibles suffisent pour accuser les traits; le prodige est à la fois dans l'effet produit et dans la simplicité des moyens employés. Le front, où ne paraît presque aucun travail, n'en est pas moins très-largement modelé; les grands yeux abaissés sont recueillis et calmes; le nez, indiqué on ne sait par quoi ni comment, est d'un admirable dessin; la bouche est d'un sentiment exquis. Il est impossible de ne pas aimer cette physionomie, et il est également impossible de ne pas la respecter; l'admiration monte d'elle-même ici jusqu'à l'a-

1. Le bras gauche de l'Enfant se lève et se tend vers la gauche, tandis que son bras droit reste appuyé sur le bras droit de la Vierge.

doration. Le geste des bras, le mouvement du corps et des jambes, l'ajustement des draperies, sont en parfait accord avec la dignité de la tête. La tunique longue est chaste autant qu'élégante ; elle dégage le cou complétement, et descend jusque sur les pieds en dessinant la forme des membres inférieurs. Le manteau, jeté sur les épaules, accompagne les bras et se drape sur le milieu de la figure avec la noblesse des plus beaux antiques. — Quant à l'enfant Jésus, il montre une vivacité qui ajoute au recueillement et à la solennité de la Vierge quelque chose de vivant et de spontané. Plus on regarde cette Vierge et cet Enfant, plus on leur voit prendre d'importance et de grandeur ; l'idée du surnaturel ressort de la nature, et la notion du divin naît de la réalité même. Et si la gravure de Raimondi nous pénètre d'une telle impression, que devait être le dessin même de Raphaël ? Voilà ce que l'enseignement combiné du christianisme et de l'antiquité avait produit sur le génie du Sanzio. Loin de se contrarier et de se nuire, ces traditions s'étaient mutuellement fortifiées ; loin d'effacer ou d'immobiliser l'inspiration religieuse, elles avaient permis à ce puissant esprit d'en varier l'expression et d'en renouveler à chaque instant la forme. La Vierge était pour Raphaël ce qu'avait été pour les imaginations antiques la fabuleuse Isis, portant aussi sur ses genoux un enfant mystérieux[1]. Il y revenait toujours, cherchait

1. Pictores quis nescit ab Iside pasci[1] ?
(Juvén., XII, 28.)

sans cesse à atteindre l'inaccessible image, et rarement il en a davantage approché que dans le tout petit dessin gravé par Marc-Antoine.

Marc-Antoine, d'ailleurs, n'a pu se tenir longtemps à une telle hauteur, et les deux figures de saintes qui, dans les compartiments voisins, accompagnent cette Madone, sont loin d'avoir une valeur semblable[1]... Bien d'autres saintes ont été reproduites par Marc-Antoine : S[te] Agnès, S[te] Agathe, S[te] Lucie, S[te] Apollonie, S[te] Barbe, S[te] Catherine de Sienne, etc. C'est de la Mère du Verbe que sort la semence qui a fait germer toutes ces vierges, et elles suivent l'Agneau partout où il va[2]. Raphaël sans doute avait fourni les dessins de plusieurs de ces figures, et, quelque altérées qu'elles nous soient parvenues dans les estampes, on remarque toujours en elles un caractère saillant qui les rattache au même principe de beauté. « Quoique plusieurs, elles ne sont qu'une en Jésus-Christ, et membres les unes des autres[3]. » Elles semblent toutes de la même famille. Raphaël, qui avait réuni dans la Mère

1. S[te] Marie-Madeleine et S[te] Marie Égyptienne, de chaque côté de la Vierge, n'ont pour tout vêtement que les longs cheveux qui enveloppent leur corps presque complétement. S[te] Marie-Madeleine tient de la main droite un vase rempli de parfums, et porte la main gauche à son cœur. Quant à S[te] Marie Égyptienne, elle montre les trois pains qui, selon la légende, suffirent pendant quarante-sept ans à la nourrir dans le désert.

2. « Ceux qui sont vierges suivent l'Agneau partout où il va. » (Apocal., XIV, 4.)

3. Rom., XII, 5.

de Dieu tous les traits de la beauté sainte, en reproduisait quelques-uns dans les vierges nées de la virginité de Marie. Ce rare génie avait beau vivre dans un milieu profondément corrompu, il avait beau subir lui-même à chaque instant l'influence de la contagion, quelque chose de plus fort que le mal le ramenait toujours dans le cercle religieux, où l'humanité divinisée ne se laisse plus toucher que par le pur amour. Malheureusement la partie la plus immatérielle de ces créations s'est fondue comme les nuages d'or qui apparaissent au lever du jour et qui ne voient jamais le soir.

Nous pourrions, en dehors des estampes de Raimondi, rapporter à cette étude toutes les figures de saints et de saintes que Raphaël a peintes d'un bout à l'autre de sa vie : la Ste Marie-Madeleine et la Ste Catherine de la galerie Camuccini[1], le St Sébastien de la collection Lochis[2], le petit St Georges et le petit St Michel du Louvre[3], le St Georges à la Jar-

1. Nous en avons parlé dans ce volume même, p. 471, note 1.

2. M. Longhena en a donné une gravure au trait dans sa traduction italienne de la *Vie de Raphaël* par Quatremère de Quincy. Le saint, vu à mi-corps, tient en main une des flèches dont il a été percé. Le fond de paysage est ravissant, doux de lignes et de la couleur la plus suave. Ce tableau doit avoir été peint en 1504, presque en même temps que le *Sposalizio*.

3. Ces deux tableaux, si bien dessinés et si vigoureusement peints, sont très-bien conservés. Le second est peint sur le revers d'un damier. La collection de Florence possède un très-beau dessin à la plume pour le St Georges. Le dessin du St Michel se trouvait dans la collection Crozat.

retière de l'Ermitage [1], le grand archange S[t] Michel du Louvre [2] et le S[t] Jean de la Tribune de Florence [3]. Tous ces héros chrétiens apparaissent, sous la main de Raphaël, tourmentés en même temps que charmés du sentiment de l'infini. Soit que la douleur les étreigne, soit que brille en eux l'allégresse de l'éternelle félicité, toujours ils nous réchauffent du rayonnement de leur âme. On sent que, toute leur vie, ces saints ont pensé à mourir, afin de mourir en pensant à Dieu. Quelle certitude dans leur espérance! Quelle émotion, quel calme, quelle puissance dans la foi qui les transporte! Combien la souffrance est légère à ces martyrs rayonnants de beauté! Et quoi de plus touchant que ce troupeau honnête et pudique dont parle le poëte :

Pudica in faccia e nell' andare onesta [4].

Nous souhaiterions pouvoir interroger une à une toutes

1. Ce précieux petit tableau, que Balthazar Castiglione alla porter à Henri VII de la part du duc d'Urbin, passa de la collection de Charles I[er] dans celle du comte de Pembroke. Il a été gravé par Vorsterman.

2. Nous avons parlé déjà de ce tableau dans une précédente étude. V. *Raphaël et l'Antiquité*, t. II, p. 417.

3. Ce tableau, selon Vasari, fut peint pour le cardinal Colonna, qui le donna à son médecin Jacopo da Carpi. Il figure dans l'inventaire de la Tribune en 1589. La collection de Florence en possède une étude à la sanguine. Cette étude est sensiblement plus belle que le tableau. N'en doit-on pas conclure que ce n'est pas Raphaël lui-même qui a peint ce tableau?

4. Dante, *Purgatorio*, canto III, v. 87.

ces peintures et leur demander les enseignements qu'elles contiennent; nous n'osons, de peur de prolonger outre mesure un travail déjà trop long. Cependant nous voulons en regarder trois que nous n'avons pas nommées : la Ste Catherine d'Alexandrie, la Ste Cécile et la Ste Marguerite. Dans l'esprit de Raphaël, la pensée de ces trois tableaux nous paraît avoir été particulièrement inséparable de l'idée de la Vierge.

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE

(A la National Gallery, à Londres).

Cette peinture nous reporte vers le temps où Raphaël, dans l'essor de sa jeunesse, était à Florence et s'avançait vers cette virilité précoce, qui devait être bientôt à Rome si féconde et si prématurément arrêtée. C'était en 1506, il avait vingt-trois ans et il préparait la Mise au tombeau qu'il allait peindre l'année suivante à Pérouse pour l'église des Franciscains; ce fut alors aussi qu'il dessina le carton et qu'il peignit le tableau de la Sainte Catherine d'Alexandrie [1]. Jamais le

1. Le carton est au musée du Louvre; il est de la grandeur du tableau, piqué pour le décalque, et plus éloquent encore peut-être que la peinture. Le tableau est à Londres, à la National Gallery. On trouve encore plusieurs esquisses à la plume, faites en vue de ce tableau ; une, par exemple, dans la collection d'Oxford, qui ne montre que la tête de la sainte; une autre où l'on voit toute la figure, dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

chaste amour qui consumait cette vierge héroïque n'a été mieux senti ni plus éloquemment exprimé. La sainte, debout [1] et appuyée sur sa roue [2], porte la main gauche à son cœur, et retient son manteau de la main droite. Le corps se présente presque de face, légèrement de trois quarts à droite, tandis que la tête, tournée spontanément en sens inverse, se lève vers le ciel et se montre de trois quarts à gauche. La robe est toute florentine, violette, agrafée par devant, et ornée d'une légende d'or en haut du corsage; les manches sont vertes et appartiennent à une tunique de dessous. Le manteau rouge, à revers jaune, est jeté sur l'épaule gauche, enveloppe seulement le bras gauche et tombe sur les cuisses. Un voile de gaze blanche, légèrement azuré, est ramené des cheveux derrière le cou, passe sur l'épaule gauche et forme une écharpe qui se croise sur la poitrine. Les cheveux blonds, ceints d'un cordon rouge, s'arrangent en nattes et en bandeaux ondoyants, qui dégagent les tempes et fuient derrière la tête en couvrant les oreilles. Le front, bien développé, s'ouvre à l'intelligence divine. Les yeux, levés au ciel, semblent voir dans une lumière radieuse que « la foi est le seul fondement sur lequel la science puisse bâtir quelque chose de stable [3]. » Remplie de cette pensée, la sainte enthousiaste « n'a plus dans l'esprit que des choses qui sur-

1. Le cadre coupe la figure à la hauteur des genoux.

2. C'est l'avant-bras gauche qui est appuyé sur la roue, et le poids du corps porte sur cet avant-bras.

3. Bossuet, *Panégyrique de S[te] Catherine d'Alexandrie.*

passent toute la nature : le martyre, la virginité; celui-là capable de nous élever au-dessus de la violence des hommes, celle-ci donnée pour nous égaler à la pureté des esprits célestes [1]. » Le visage porte l'empreinte d'une douleur profondément ressentie. C'est dans les larmes surtout que la beauté humaine paraît et se déploie ; Raphaël le prouve à chaque instant. La douleur est salutaire à l'âme ; elle élève vers Dieu beaucoup plus que la joie, nous rapproche ainsi de la beauté par excellence et nous permet d'en percevoir plus distinctement la splendeur. On reconnaît aisément dans cette S[te] Catherine une sœur de la Belle Jardinière et de toutes les Vierges florentines de Raphaël. Seulement le calme divin de la Madone fait place ici à une passion qui, pour être pure, n'en est pas moins humaine. L'amour de la mort qui s'empare des âmes saintes possède au plus haut point la Vierge d'Alexandrie. Ce qui la caractérise aussi, c'est le sentiment d'une grande humilité. Raphaël, en imprimant cette humilité à toutes ses figures religieuses, a presque résumé le christianisme dans cette vertu. « Je voudrais, écrivait S[t] Augustin à son ami Dioscorus, que vous missiez toute votre application à bien comprendre qu'il ne saurait y avoir pour vous d'autre moyen de parvenir à la vérité que la voie qui nous a été ouverte par Celui qui, comme Dieu, voit l'insuffisance de toutes nos démarches.

1. Bossuet, *Panégyrique de S[te] Catherine d'Alexandrie.*

Cette voie est premièrement l'humilité; secondement l'humilité; troisièmement l'humilité; et autant de fois que vous m'interrogerez, je vous dirai l'humilité. » Le monde ancien reposait sur l'orgueil, *amor sui usque ad contemptum Dei;* le monde nouveau repose sur l'humilité, *amor Dei usque ad contemptum sui.* Voilà ce que Ste Catherine a démontré aux docteurs d'Alexandrie, et voilà pourquoi ils l'ont fait mourir.

Ce tableau est d'une exécution libre, vive, spirituelle, sans rien de tendu. La couleur, transparente et sans empâtement, laisse voir encore le trait et les hachures dessinés à la plume sur le panneau recouvert de craie. Il semble que Raphaël n'ait pas eu le temps de mettre la dernière main à cette peinture, faite toute de verve après avoir été très-sérieusement méditée. Aussi pourrait-on signaler certaines lacunes qui ne sont pas dans le dessin : le mouvement renversé de la tête et le raccourci qu'il entraîne sont mieux sentis, par exemple, dans le carton que dans le tableau. Mais le charme n'est pas rompu pour cela dans la peinture. La sainte n'en respire pas moins la paix et l'enthousiasme. La lumière du ciel l'environne tout entière et rayonne principalement sur la face. Les couleurs du fond sont également douces. Dans une perspective de paysage où tout est calme et recueilli, on aperçoit des prairies, de l'eau, des arbres, des fabriques, des montagnes; l'air est pur et embaumé, l'ombre tranquille; tout, dans la nature, est en par-

fait accord avec cette âme chaste et véritablement sainte [1].

SAINTE CÉCILE

(A la pinacothèque de Bologne).

Dans le mois d'octobre de l'année 1513, des voix surnaturelles se firent entendre à la bienheureuse Elena Duglioli dall' Olio, noble Bolonaise [2], et lui ordonnèrent de consacrer une chapelle à Ste Cécile dans l'église San-Giovanni-in-Monte, près Bologne. Elena s'empressa d'obéir, et s'adressa au Florentin Antonio Pucci son parent, qui, voulant se charger des frais de la chapelle, pria son oncle Lorenzo Pucci, récemment nommé cardinal, de commander à Raphaël un tableau d'autel. Raphaël entra aussitôt dans l'esprit de la donatrice, et imagina Ste Cécile visitée elle-même par une vision céleste... Tandis que la sainte répandait son âme en de suaves harmonies, les cieux s'ouvrent et les divins concerts se font entendre. Aussitôt les instruments terrestres échappent aux mains de Ste Cé-

1. Ce tableau est très-bien conservé ; tout au plus y signalerait-on quelques retouches légères. Après avoir séjourné longtemps à Rome dans la galerie Aldobrandini, il passa chez M. Day, à Londres, puis chez lord Northwick, chez M. William Beckford de Bath, et enfin à la National Gallery. Le prince Trubetzkoy, à Saint-Pétersbourg, en possède une ancienne copie.

2. Elle a été béatifiée.

cile, dont l'intelligence s'élève et se mêle aux esprits bienheureux. S[t] Paul et S[te] Marie-Madeleine, S[t] Jean l'Évangéliste et S[t] Augustin interviennent aux côtés de la sainte, avec les traits généraux des enseignements qu'ils personnifient dans l'Église... Cette peinture réunit tous les genres de perfection; Raphaël s'y montre aussi simple et aussi fervent comme chrétien qu'incomparable comme peintre.

S[te] Cécile est debout au milieu du tableau. A ses pieds gisent, épars et brisés, les instruments de la musique profane, la basse, les timbales, la flûte, les cymbales, le tambourin, le triangle et le tympanon. Elle n'a gardé que l'orgue, l'instrument par excellence de la musique religieuse. Mais les anges lui révèlent de nouvelles harmonies, et elle laisse aller avec abandon l'orgue lui-même, qui jusqu'alors avait été le plus intime intermédiaire entre son âme et Dieu. Retenue sur la terre, qui n'est qu'un lieu de passage, elle s'élève avec foi vers l'éternelle patrie, et, tout entière à son ravissement, elle entre en communication avec l'infini. Ses yeux s'illuminent en se dirigeant vers le ciel, et tous ses traits montrent de quelle allégresse l'adoration peut remplir une belle âme. Cette figure, où règne la plus tendre humanité, est toute resplendissante des magnificences divines; elle réunit les émotions du monde réel, auquel elle appartient encore par la forme, et du monde surnaturel, auquel elle touche déjà par la béatitude. Raphaël a vêtu sa S[te] Cécile d'une longue robe blanche, surmon-

tée d'une tunique tissée d'or, légèrement décolletée et rehaussée en haut du corsage par une bordure noire enrichie de pierres précieuses [1]. Il lui a donné en outre une beauté impersonnelle, où l'élégance n'est point exclusive de la force. Ces formes simples et nobles, cette coiffure modeste et classique, conviennent admirablement à la courageuse femme qui aurait pu devenir la plus noble des matrones, si elle n'avait voulu rester la plus pure des vierges. Cette Ste Cécile rappelle ce que la société chrétienne prenait déjà de grand dans Rome au IIIe siècle, et ce que le monde antique conservait encore de majesté dans la ville impériale. Avec quelle puissance d'impulsion Raphaël fait sortir une telle figure du cercle étroit où la Renaissance l'avait jusqu'alors enfermée! Prenons un seul exemple et choisissons-le parmi les plus illustres; regardons la Ste Cécile de Donatello et le fin profil qui n'était autre, dit-on, que le portrait d'une jeune fille de la noble famille des Valori [2]. Comme Raphaël s'est affranchi de ces ressemblances et de ce naturalisme compromettants pour la dignité du sujet, comme il est allé droit au cœur du personnage, comme il a cherché à en pénétrer l'esprit, à en donner une expression vraiment universelle! C'est à Rome, de 1512 à 1520, qu'il fournit les plus magnifiques développements de sa pensée.

1. Les pieds sont chaussés de sandales.

2. On connaît deux exemplaires de ce bas-relief : l'un à Paris, chez M. de Vandeuvre ; l'autre à Londres, chez lord Elcho.

Dans la S[te] Cécile, il rend sous une forme réelle et presque plastique les sentiments les plus immatériels ; et au-dessus de la sainte toute rayonnante d'un amour divin, il peint, au milieu des nuages entr'ouverts, un concert d'anges [1], dont les accords, fondus au sein de la plus douce lumière, défient ce que les maîtres exclusivement religieux des écoles ferventes ont laissé de plus beau. On entrevoit, comme dans un songe, l'éternelle extase des séraphins.

A droite de S[te] Cécile [2] est S[t] Paul. Debout sur le premier plan, il est accoudé du bras droit sur la main gauche, qui s'appuie elle-même sur le pommeau d'une longue épée nue, dont la pointe touche à terre. Son corps est vu presque de dos; il est vêtu d'une tunique verte et d'un long manteau rouge, qui tombe de l'épaule gauche et enveloppe le bas de la figure. Sa tête, légèrement inclinée sur l'épaule droite, se montre de profil à droite; une barbe noire et d'épais cheveux noirs aussi encadrent les traits, qui sont plongés dans la méditation. Cette figure, grave, solennelle, de style grandiose et de proportions quasi exagérées, est on ne peut mieux appropriée à la sagesse toute divine de « l'incomparable docteur qui porta par toute la terre, aux Romains, aux Grecs, aux Barbares, aux petits, aux grands, aux rois même, l'Évangile de Jésus-

1. Ces anges sont au nombre de six. Ils chantent les louanges de Dieu écrites sur un livre ouvert devant eux.

2. A gauche du spectateur.

Christ[1]. » Raphaël, il est vrai, ne se représentait pas S[t] Paul sous cet extérieur peu relevé que l'apôtre lui-même avoue dans sa deuxième aux Corinthiens : *Præsentia corporis infirma*[2]. Il tâchait de concevoir une image qui répondît à ce puissant esprit. La peinture ne disposant que des formes extérieures, comment rendre aux yeux, autrement que par des lignes hardies, simples, austères, la grandeur morale de « cet homme vraiment digne du troisième ciel[3]? » Il fallait chercher la beauté de la doctrine dans la beauté du type, et Raphaël l'a trouvée avec un bonheur de conception digne en tout de son modèle. — Du côté opposé, S[te] Marie-Madeleine s'avance également sur le premier plan à la gauche de S[te] Cécile et en face de S[t] Paul. Le corps vu de profil à gauche[4] et la tête tournée de trois quarts vers le spectateur, elle tient de ses deux mains le vase mystérieux où brûle le parfum de l'éternel amour. Ses traits sont de la plus grande beauté. Le voile qui descend des cheveux sur les épaules et jusque sur la poitrine, la robe rose et la tunique lilas virant au bleu et au blanc, s'arrangent avec élégance sur toute la figure. « Dans le commerce de l'homme, dit Philon, les

1. Bossuet, *Panégyrique de S[t] Paul,* t. XVI, p. 255.

2. II Cor., x, 10.

3. Bossuet, *Panégyrique de S[t] Paul.*

4. Le corps porte sur la jambe droite, qui pose directement à terre; tandis que la jambe gauche, ramenée en arrière, ne touche la terre que par le bout du pied.

vierges deviennent femmes; et dans le commerce de l'âme avec Dieu, la femme redevient vierge. » Marie-Madeleine apporte dans cette communion des saints toute la splendeur de son âme régénérée. « Ses lèvres ont retrouvé leur pureté native en baisant les pieds du Sauveur; au contact de cette chair plus que virginale, les dernières fumées des vieux souvenirs se sont évanouies, les flétrissures inexpiables ont disparu, et cette bouche transfigurée ne respire plus que l'air vivant de la sainteté[1]. » Il semble qu'une invisible et toute puissante main ait réparé ce corps qui avait tant souffert, et qu'il soit alors entré dans l'éternelle gloire. — A côté de Ste Cécile et de St Paul est St Jean, le disciple bien-aimé de Jésus[2]. Sa jeune tête, vue de trois quarts à droite et coiffée de longs cheveux qui descendent jusque sur les épaules, est d'une rare beauté, et elle est aussi fervente que belle[3]. Il s'entretient avec St Augustin qui, placé de l'autre côté, entre Ste Cécile et Ste Marie-Madeleine, le regarde avec admiration[4]. On ne pouvait mieux rendre la grâce plus qu'humaine du plus chéri de tous les apôtres, et l'on est tenté de redire ici, avec St Augustin lui-même, que « l'ouvrage

1. Lacordaire, *Ste Marie-Madeleine,* p. 87.

2. Un aigle noir est aux pieds de l'évangéliste.

3. Ce St Jean porte la main gauche à sa poitrine. On ne voit que sa tête et le bout de sa tunique qui est d'un gris lilas.

4. St Augustin, dont la tête nue est vue de profil à gauche, est vêtu d'une chape dorée. On ne voit que le haut de sa figure. Il tient de la main droite une crosse d'or, et lève la main gauche en signe de l'admiration qu'il éprouve en écoutant la parole de St Jean.

est parfait lorsqu'il plaît à son ouvrier[1]. » Dieu, après avoir créé un tel homme, le devait aimer particulièrement. Raphaël, qui avait peint déjà[2] et qui devait peindre encore[3] de si beaux Sts Jean, a donné, dans ce tableau, une des plus touchantes images qu'il soit possible d'imaginer du disciple favori de Jésus.

La Sainte Cécile de Bologne est au nombre des œuvres que l'admiration universelle a consacrées du nom de divines. Raphaël, dans toutes les parties de ce chef-d'œuvre, a trouvé par delà les lignes savantes de l'art je ne sais quoi de grand qui émeut et subjugue. C'est l'idéal, ou plutôt c'est un fragment de l'idéal; car l'idéal lui-même, nous le poursuivons sans cesse sans pouvoir l'atteindre jamais. L'idée de l'incomplet est inséparable de l'homme. Toutes les belles figures du tableau qui nous occupe, si vivantes par l'esprit, n'en appartiennent pas moins à la terre; l'émotion qui les soulève est contenue dans des cœurs mortels, et toujours il s'y mêle comme une triste saveur, quelque chose qui ressemble à de la douleur et qui même est bien près des larmes. « Dans le ciel, dit l'Écriture, on n'aura plus besoin de flambeau. » Sur la terre, on

1. *Hoc est perfectum quod artifici suo placet.* (De Genes. contra Manich., lib. I, cap. VIII, n. 13; t. I, col. 650.)

2. Notamment dans le Couronnement de la Vierge (V. t. II du présent ouvrage, p. 565 et 580), et dans la Mise au tombeau (*ibid.* p. 467).

3. Dans le *Spasimo* (V. t. II, p. 289) et dans la Transfiguration.

a beau s'entourer de lumières, jamais l'obscurité ne se dissipe complétement [1].

SAINTE MARGUERITE

(Au musée du Louvre).

Ce tableau fut peint pour François Ier presque en même temps que la Grande Sainte Famille, et il est

1. Ce tableau, commandé et commencé en 1513, ne fut terminé que trois ou quatre ans plus tard. Cela confirme le témoignage de Vasari, disant que Francia mourut peu de temps après avoir reçu la Sainte Cécile de Raphaël et l'avoir fait placer à San-Giovanni-in-Monte. Vasari dit en outre que tous les instruments de musique, peints si précieusement aux pieds de la sainte, sont de la main de Jean d'Udine... Cette peinture a beaucoup souffert, et plus encore des restaurations que du temps. Enlevée par les Français, en 1798, elle vint à Paris au musée Napoléon. Elle fut transportée sur toile par Hacquin en 1803 et très-impitoyablement retouchée. En 1815, elle retourna en Italie, et prit place alors dans la galerie de Bologne. — De nombreuses copies ont été faites de ce tableau; une entre autres est à la galerie de Dresde; une autre de Guido Reni est à Saint-Louis-des-Français, à Rome, etc. — Marc-Antoine, de son côté, a gravé du vivant de Raphaël une de ses plus belles pièces d'après un dessin exécuté pour ce tableau. Ce dessin, qui a été repris au bistre et entièrement lavé, était dans la collection Lawrence et nous l'avons vu il y a quelques années chez M. Clément, marchand d'estampes à Paris. Le musée Teyler, à Haarlem, possède une esquisse à la sanguine pour le St Paul... L'estampe de Marc-Antoine

permis de croire avec Vasari que le nom de la propre sœur du roi, Marguerite de Valois, dicta le choix du sujet. Parmi toutes les saintes Marguerite[1], Raphaël a choisi celle qui fut martyrisée à Antioche de Pisidie pendant la dernière persécution générale. Cette sainte

diffère notablement du tableau. La S[te] Cécile, au lieu de pencher la tête sur l'épaule gauche, l'incline sur l'épaule droite; le S[t] Paul, tout à fait de profil, tient son épée de la main droite et porte un livre de la main gauche; la Madeleine est complétement de profil aussi, la tête levée vers le ciel, et les cheveux épars sur les épaules; le S[t] Jean est presque de face; le S[t] Augustin enfin est mitré, et sa tête est penchée sur un livre. Toutes les différences sont à l'avantage du tableau. — Raphaël, en adressant cette peinture à Francia, le priait de « la retoucher, s'il y trouvait quelque défaut. » Voilà un trait de modestie qui peint Raphaël. Francia étant mort quelques jours après (6 janvier 1517), on attribua sa mort au chagrin qu'il aurait conçu de la supériorité de Raphaël. C'est là une fable; mais elle est l'expression du sentiment populaire et de l'admiration qui s'empara des Bolonais. La poésie latine et la poésie italienne firent assaut à propos de ce tableau, et Vasari nous a conservé ces deux vers :

Pingant sola alii, referantque coloribus ora;
Cæciliæ os Raphael atque animum explicuit.

— Raphaël avait encore fait peindre à fresque sur ses dessins le Martyre de S[te] Cécile à la Magliana. Cette peinture a été mutilée quand, pour ouvrir une tribune, on perça le mur sur lequel se trouvait ce tableau. Ce qui en reste a été transporté à Rome, dans la basilique de Sainte-Cécile-in-Transtevere. Marc-Antoine a également gravé cette belle composition, qu'on a faussement appelée le Martyre de S[te] Félicité.

1. S[te] Marguerite d'Angleterre, S[te] Marguerite de Cortone, S[te] Marguerite d'Écosse, S[te] Marguerite de Hongrie, S[te] Marguerite de Ravenne, S[te] Marguerite de Savoie, S[te] Marguerite d'Allemagne, etc.

est nommée dans les litanies de l'ancien ordre romain, ainsi que dans les plus anciens calendriers grecs ; cependant ce ne fut qu'au XIe siècle, au retour de la première croisade, que son culte passa en Occident, où il prit rapidement une grande célébrité en conservant un caractère oriental et presque fantastique. La légende, en effet, reprenant l'antique idée de la lutte perpétuelle du bien contre le mal, a personnifié dans cette douce sainte le triomphe de l'inoffensive vertu contre le vice le plus formidablement armé, et représenté la vierge martyre posant ses pieds délicats sur le corps d'un abominable dragon. Tel est aussi le motif du tableau de Raphaël... Au milieu de l'ombre épaisse d'un bois mystérieux, Ste Marguerite s'avance, pure, radieuse, calme, à travers les hideux replis d'un monstre gigantesque. La tête et la poitrine portées en avant, la jambe gauche ramenée en arrière et la jambe droite posée sur l'aile formidable du dragon, elle foule de son pied les débris de l'ennemi vaincu. Or, pour terrasser ce terrible adversaire, pour réduire à l'impuissance ces mâchoires capables de tout engloutir et cette queue de serpent à l'étreinte de laquelle tout semble devoir céder, quelles sont les armes de la sainte? la virginité, la foi, la jeunesse, la beauté chaste, reflet de l'éternelle beauté. La tête, de trois quarts à droite et presque de face, est en même temps naïve et remplie d'assurance; les cheveux blonds, séparés en bandeaux au milieu du front, sont dénoués sur l'épaule gauche et viennent flotter jusque sur la poitrine ; ils sont coiffés d'une

draperie bleue, qui paraît seulement au sommet de la tête, et d'un voile de gaze transparente qui ceint le front en son milieu. Le visage est très-lumineux dans sa partie gauche[1], et noyé de l'autre côté dans le clair-obscur. Les yeux sont grands ouverts et rayonnants de clartés; la bouche est délicieuse; tous les traits sont fins et délicats, sans rien de maniéré ni de mesquin. La poitrine, légère et bien virginale, est tournée en sens inverse de la tête, de trois quarts à gauche. La robe, d'un bleu très-clair dans les lumières, passe au bleu foncé et presque au noir dans les ombres; elle est longue, enveloppe les jambes et ne découvre que le pied droit qui est nu, dégage le cou complétement et complétement aussi les avant-bras. L'ordonnance des plis, la manière dont ils s'arrangent sur les différentes parties du corps, la rigueur avec laquelle ils dessinent les formes, font penser aux modèles antiques. Un manteau rouge complète l'ajustement; ce manteau, jeté sur l'épaule droite, est rappelé seulement du côté gauche par le pan de draperie que ramène la main gauche. Quant à la main droite, elle tient une palme, et le dragon fait de vains efforts pour s'en emparer; les griffes du monstre reculent avec rage devant la main de la sainte. La plaie héréditaire de la chute originelle se rouvre en chacun de nous, le corps faisant la guerre à l'esprit et l'esprit faisant la guerre à Dieu. Pour vaincre le mal, il suffit cependant d'une simple

1. A gauche du spectateur.

vierge dont l'âme s'élève au-dessus des craintes vaines de la mort. Telle est la Sainte Marguerite de Raphaël.

Malheureusement cette belle allégorie, conçue et dessinée par Raphaël, a été peinte en grande partie par un de ses élèves, sans doute par Jules Romain, ainsi que le dit Vasari. Or dans cette interprétation, la pensée primitive a beaucoup perdu de sa spontanéité, de sa force et de sa grandeur. Ce tableau, d'ailleurs, fut promptement altéré, car dès l'année 1530, douze ans seulement après qu'il avait été peint, Primatice lui fit subir, à Fontainebleau, une première restauration. Dès cette époque disparut sans doute le dernier travail par lequel Raphaël avait coutume de revenir sur les tableaux qu'il faisait peindre dans son école et dont il acceptait la responsabilité[1]. Puis, au XVII[e] siècle, la Sainte Marguerite fut repeinte en partie avec l'accent particulier à la peinture contemporaine du grand roi. Transportée enfin sur toile, elle éprouva de nouvelles avaries et fut soumise à de nouvelles

1. On lit dans les comptes des bâtiments royaux : « Donné la somme de unze livres à Francisque Primadice, de Bologne, le peintre, pour avoir vaqué durant le mois d'octobre 1530 à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux appartenant au Roy, de la main de Raphaël d'Urbin ; à savoir : le S[t] Michel, la S[te] Marguerite, S[te] Anne et le portrait de la Royne de Naples. » En 1589, la S[te] Marguerite se trouvait encore à Fontainebleau. (V. M. Léon de Laborde, *La Renaissance*, etc., t. I, p. 33.) — Selon Pierre Dan, un gentilhomme florentin aurait fait don de ce tableau à l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris, et le roi Henri IV l'aurait acheté de cette église. Cette opinion ne s'appuie sur aucune preuve et ne se soutient pas.

retouches, plus malheureuses encore que les précédentes. Cependant, telle était la puissance native de cette œuvre, que, toute compromise qu'elle est par de pareilles offenses, elle est loin d'avoir perdu la trace de cette beauté spéciale et unique qui affirme la souveraineté de son origine. Quoi qu'on ait fait, Raphaël est toujours là, se faisant reconnaître par des signes certains à travers les ténèbres qui se sont accumulées devant lui [1].

Revenant à la Vierge glorieuse proprement dite, nous allons nous retrouver une dernière fois face à face avec Raphaël, sans aucun intermédiaire entre lui et nous, et au moment de sa plus grandiose inspiration.

LA VIERGE DE SAINT-SIXTE

(A la galerie de Dresde).

Raphaël semblait avoir atteint la perfection dans la Vierge au Poisson; cependant, quatre ou cinq années plus tard, il devait s'élever infiniment plus

1. La Sainte-Marguerite de la galerie de Vienne est une répétition du tableau du Louvre, avec de notables variantes. La sainte tient une croix au lieu d'une palme; de plus, elle regarde, non pas le spectateur, mais le dragon qui se roule à ses pieds. (Pour tout ce

haut, et montrer alors quelque chose de supérieur à l'art et d'inaccessible à la science. La Vierge et l'Enfant glorifiés sont d'inépuisables prétextes à ces courses lointaines de l'âme ; la carrière est sans limites, et le génie de l'homme, inspiré de Dieu même, n'en a jamais touché le terme. Plus Raphaël avançait dans sa vie si courte et si constamment progressive, plus il devenait grand à force de simplicité; plus aussi la forme humaine lui apparaissait dans cette harmonie suprême, au sein de laquelle les contours ne parlent aux yeux charmés que par l'intermédiaire de l'âme ravie.

Jetons un regard en arrière. — Reportons-nous d'abord au Rêve du Chevalier et aux Vierges ombriennes, peintes sous l'inspiration de cette douce vision. En ce temps-là, Raphaël enfant se laissait aller à son imagination naïve, son cœur lui dictait ses tableaux, et la nature, interrogée avec candeur, lui fournissait ses seuls moyens d'investigations. Alors aussi son dessin visait à une minutieuse exactitude, arrivait même souvent jusqu'à la sécheresse, et la réalité, qu'il serrait de trop près, lui fournissait des contours trop rigoureusement arrêtés. Ce qui est inimitable

qui concerne l'histoire et les destinées de ce tableau, (V. Passavant, t. II, p. 264.) On a mis d'autres tableaux de saintes sous le nom de Raphaël, bien qu'ils ne fussent pas même de son école. Telle est la Judith de la galerie de l'Ermitage. M. Waagen lui a restitué sa véritable attribution, en la donnant à Moretto de Brescia. M. His de la Salle, dans sa belle et hospitalière collection, en possède une charmante petite esquisse peinte.

déjà dans ces premières peintures, c'est la grâce particulière qui en émane, mais la ligne peut en être saisie. — Viennent ensuite les Vierges florentines, qui appartiennent de plus près encore à la nature, et qui cependant deviennent plus difficilement accessibles. C'est que, chez Raphaël, l'esprit grandissait en même temps que la science. Sur ces formes si vraies, Raphaël avait répandu des beautés de plus en plus délicates, qui ne sont qu'à lui et que nul ne pourra jamais lui dérober. — Les Vierges romaines enfin montrent ce génie aux prises, non plus seulement avec la nature, mais avec l'antiquité et avec les traditions de tous les siècles. Les œuvres de Raphaël s'illuminent alors de clartés qui leur arrivent de toutes parts, et prennent une sérénité qu'on ne leur connaissait point encore. La Vierge de Saint-Sixte est, plus que toute autre, enveloppée de cette atmosphère où nos regards se perdent avec ravissement, et ne peuvent pénétrer jusqu'au fond. Les contours, noyés au milieu de ces vibrations éthérées qui les voilent en les caressant, fuient d'autant plus qu'on cherche à s'en approcher davantage. C'est comme une apparition surhumaine, comme un rêve indéterminé, consolant et redoutable à la fois, devant lequel l'admiration ne se lasse jamais.

Ce fut en 1518 que les bénédictins du monastère de Saint-Sixte, à Plaisance, commandèrent ce tableau. Ils avaient exigé que la Vierge et l'enfant Jésus fussent en compagnie de S[t] Sixte et de S[te] Barbe. Voici comment Raphaël est entré dans leurs vues.

D'épaisses ténèbres nous voilaient la majesté des cieux. La lumière tout à coup succède à l'obscurité, et l'enfant Jésus, en même temps que Marie, se montre environné d'une clarté dont l'œil peut à peine supporter l'éclat. Entre deux rideaux verts tirés de chaque côté du tableau, apparaît, au milieu d'une auréole circonscrite par une innombrable quantité de chérubins, la Vierge, debout sur les nuées, tenant son Fils dans ses bras et le montrant au monde comme le Rédempteur et le souverain Juge. Plus bas, S[t] Sixte et S[te] Barbe se tiennent agenouillés de chaque côté sur les nuages. On ne voit rien de la terre, mais on la devine au geste et aux regards des deux saints, qui désignent la foule des hommes pour lesquels ils implorent la miséricorde divine. Deux anges sont accotés à une sorte de balcon, dont la ligne horizontale forme un plan solide au bas de la composition. Rien n'est plus élémentaire que les données d'un pareil tableau; l'ancienne symétrie et le plus rigoureux parallélisme sont scrupuleusement observés. Raphaël redevient presque archaïque, et, en remontant à la naïveté des traditions primitives, il confond à force de génie l'exagération scientifique déjà si voisine de la décadence. Sans doute il avait porté haut ses regards chaque fois qu'il avait pris l'antiquité pour modèle, mais il les élevait bien davantage encore en redevenant exclusivement chrétien, et en comprenant que la voie la plus humble est non-seulement la plus sûre, mais aussi la plus sublime. Pourquoi cet appareil si simple est-il à ce

degré capable d'exalter nos sentiments? Pourquoi, en regardant cette peinture, a-t-on de ces moments d'oubli divin où l'on se croit au ciel? C'est ce qu'il faut essayer de pénétrer et de comprendre.

La figure principale du tableau est l'enfant Jésus. Ce n'est plus le gracieux *Bambino,* que nous avons vu tant de fois aux bras des Madones de Raphaël, encourageant et doux au regard des hommes, et qui naguère encore, dans la Vierge au Poisson, s'empressait vers le jeune Tobie; c'est Dieu lui-même, c'est le Dieu de la justice et du dernier jour. Dans la plus humble condition de notre chair, sous le voile de l'enfance, on voit l'éclat effrayant de la majesté infinie. L'Enfant divin, dans ce tableau, laisse entre lui et nous une place pour la crainte, et l'on éprouve en sa présence quelque chose de la peur qu'Adam a eue de Dieu et qu'il a transmise à sa race. Pour arriver à une telle hauteur d'impression, les moyens employés par Raphaël sont d'une incompréhensible simplicité. L'enfant Jésus, vu de trois quarts à droite et presque de face, s'abandonne familièrement dans les bras de sa Mère. Assis sur un pan du voile blanc que la Vierge soutient de la main gauche, il est adossé contre le bras droit de la Madone; ses jambes sont croisées l'une sur l'autre, la jambe droite ramenée horizontalement sur la jambe gauche, qui pend verticalement; le bras et l'avant-bras gauches suivent l'inclinaison du corps, et la main gauche s'appuie sur la jambe droite; en même temps, l'épaule droite se trouvant

relevée par la main de Marie, le bras droit fait à la hauteur du coude un angle avec son avant-bras, et la main droite se saisit du voile de la Vierge. Cette attitude si naturelle, si vraie, si peu cherchée, respire la grandeur et la souveraineté. Rien de plus élémentaire et rien de plus puissant. Raphaël, en simplifiant ici la nature, l'a considérablement agrandie; l'œil, ravi de l'harmonie et de la tranquillité des plans, pressent, sous cette simplicité, une majesté incomparable. La lumière se pose avec calme sur toutes les parties de ce beau corps et sur ces membres si bien reposés. On n'avait jamais vu l'humanité sous de telles clartés. Le Fils de Dieu, en transportant dans le ciel les formes terrestres de son enfance, les a divinisées pour l'éternité. Raphaël, sans doute, était en partie redevable à l'antiquité de la force qui lui permettait de créer spontanément un pareil chef-d'œuvre; mais dans cette circonstance il a de bien loin dépassé ses modèles, et l'on chercherait vainement dans l'art antique une figure plus idéale et plus grandiose que celle de ce merveilleux enfant. Cependant nous n'avons jusqu'ici regardé que le corps, que sera-ce de la tête, et comment en donner une idée vraie? C'est là, en effet, ce qu'il y a de plus extraordinaire et de plus intraduisible peut-être dans ce tableau. L'enfant Jésus semble reculer devant le spectacle des hontes humaines; il se presse avec amour contre le sein de la Vierge, appuie doucement son front contre la joue de sa Mère, et lance vers le

monde un de ces regards flamboyants et terribles devant lesquels il est dit que tout tremble au ciel, sur la terre et dans les enfers. Les cheveux en désordre se dressent et frissonnent comme au souffle de la tempête, et sur le front largement modelé passent de sombres nuages; les sourcils se froncent, les pupilles se dilatent et la flamme est près d'en sortir; les yeux, profonds et terribles, disposent de la foudre; ils la retiennent encore, mais on sent qu'elle pourrait éclater, et l'on tremble. Ce regard est vraiment splendide; il vous fascine, vous attire et vous remplit en même temps d'épouvante. La bouche est toute frémissante, et c'est là, je crois, qu'au point de vue de la ligne est le grand mystère; la lèvre supérieure, relevée sensiblement du côté gauche[1], prend un accent étrange de colère et d'indignation. Cette déviation d'un seul trait est matériellement peu de chose, et suffit cependant pour imprimer à toute la physionomie un irrésistible mouvement. L'enfant Jésus prend une apparence redoutable; on reconnaît en lui le souverain Juge; sa puissance est infinie, et pour condamner ou absoudre un acte de sa volonté suffira. La Vierge à la Chaise nous avait donné dès l'année 1516 le pressentiment de cette image; la Vierge de Saint-Sixte nous la montre en 1518, dans son éternelle grandeur et dans sa réalité sublime... Mais le Verbe de Dieu ne laisserait guère

1. A gauche du spectateur, c'est-à-dire sur la partie droite de la face.

de place que pour la crainte, si, dans l'âme effrayée par l'idée de justice, la Vierge ne venait aussitôt répandre l'espérance.

La Vierge, en effet, se tient calme et sereine à côté de son Fils courroucé, et, par sa confiance, force aussi nos cœurs à se rassurer. Si elle présente au monde le Fils de Dieu sous une apparence terrible, elle le presse en même temps si tendrement contre son sein, ses traits, sous l'éclat de la lumière divine, resplendissent avec tant de pureté, qu'on sent passer en soi la flamme qui purifie tout. La Vierge apparaît ici comme l'aube matinale. Elle s'avance de droite à gauche, belle comme le ciel, légère comme la nuée qui la porte. Sa démarche, ou plutôt son vol à travers les airs est empreint d'une noblesse et d'une dignité souveraines. Sa main droite, élevée à la hauteur de l'épaule, est prise entre le bras droit et le corps de Jésus, et c'est sur le bras droit de sa Mère que le Sauveur est comme adossé; la main gauche de Marie, au contraire, abaissée sous le corps de l'Enfant, le soutient et le porte. La Vierge de Saint-Sixte est, comme toutes les Madones, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, et jamais l'art n'a trouvé, avec de plus simples éléments, un parti plus ingénieux de draperies. Le manteau tombe avec un beau mouvement sur le bas du corps et flotte en larges plis, qui, en accusant avec netteté le dessin et le mouvement des membres inférieurs, découvre les pieds nus dont la forme et la couleur sont admirables. La robe, rehaussée de quelques broderies

d'or sur la manche seulement, est de couleur pourpre dans les ombres et passe au rose dans les parties claires; elle est nouée au-dessous des seins, à la manière des statues antiques, et dégage le cou ainsi que la naissance des épaules, qu'entoure un voile de gaze blanche. Une longue écharpe de même nuance que le voile, mais teintée de bistre, est posée au sommet de la tête, et, s'enflant comme une voile au-dessus de l'épaule gauche, revient sur la main gauche pour servir de support à l'Enfant, et remonte le long du corps de Jésus, qui s'en saisit de la main droite. La tête de la Vierge se montre en pleine lumière, sans aucun artifice, et rayonne de sa seule beauté. Elle est de trois quarts à gauche et presque de face, dans une position semblable et opposée à celle de la tête du Sauveur, qui est, nous l'avons vu, de trois quarts à droite et presque de face aussi. Les cheveux, d'un blond châtain, sont simplement arrangés en bandeaux lisses et plats, qui forment une courbe légère au-dessus du front, découvrent complétement les oreilles [1], les tempes et les joues, et ne dérobent absolument rien des contours du visage. Le front, d'une hauteur moyenne, présente une surface largement développée, au milieu de laquelle brille une lumière, qui se continue sur le méplat du nez. Les yeux, d'un dessin irréprochable, sont noyés de clartés, et le regard répand sur

1. On ne voit que l'oreille gauche, l'oreille droite se trouvan cachée par la tête de l'enfant Jésus.

tout ce qu'il éclaire une douceur infinie, mêlée d'une indéfinissable exaltation. La bouche est agitée d'une émotion divine et comme frémissante d'un bonheur céleste. Tous les traits enfin, bien que fermement définis, sont enveloppés de cette mystérieuse atmosphère qui les rend impénétrables en les embellissant. La Mère du Sauveur, dans tout l'éclat de sa gloire, semble facile à saisir, et elle est inaccessible; elle est vivante, elle parle, elle s'anime; mais, en nous entraînant dans son amour, elle nous tient à des distances où l'admiration seule peut la suivre.

Chose remarquable encore, dans cette manifestation suprême de génie, la Vierge et l'Enfant, d'expressions si différentes, on pourrait presque dire si opposées, répètent notablement les mêmes traits. Raphaël a été fidèle jusqu'au bout au système qu'il avait adopté presque dès ses premiers tableaux; et pour rendre ici ce parti pris de ressemblance plus sensible, il a rapproché les deux têtes, les a montrées presque de face de manière à n'en rien distraire, et les a opposées l'une à l'autre, en les tournant en sens inverse, de manière qu'elles puissent se compléter mutuellement et se refléter l'une dans l'autre comme dans un miroir. Donc, ainsi que la même gloire environne à la fois la Mère et le Fils, les mêmes caractères de beauté se trouvent en eux fidèlement reproduits. Le crâne a, de part et d'autre, la même conformation générale; la même intelligence brille sur les deux fronts, bien que celui du Sauveur soit menaçant

et assombri, tandis que celui de la Vierge demeure rayonnant et limpide; les yeux ont également la même forme et sont pénétrés de semblables ardeurs, seulement le regard est terrible d'un côté et d'un autre côté rassurant; la bouche a la même forme et la la même mobilité, le même frémissement susceptible d'imprimer tour à tour l'épouvante et le calme; le menton a une accentuation identique. Il n'est pas jusqu'à la couleur qui ne se mette presque à l'unisson dans ces deux figures : c'est la même carnation blanche et solide, délicate et forte; ce sont les mêmes ombres chaudes et toujours lumineuses qui, par d'insaisissables artifices, semblent ajouter à la clarté à mesure qu'elles s'épaississent davantage. Jésus enfin se confond pour ainsi dire avec Marie, de manière que les deux figures ne fassent ensemble qu'un seul et même corps, en sorte aussi que la majestueuse nudité du Sauveur se puisse dérober au besoin sous les voiles et dans le manteau de la Vierge.

Cette Vierge, dans laquelle Raphaël s'est élevé au-dessus de lui-même, a été peinte dans un moment de véritable exaltation de génie. Elle n'a pas été laborieusement conçue; elle est née d'elle-même, spontanément, tout entière, comme la Minerve antique, avec ses formes et sa beauté parfaites, et elle a été la récompense de toute une vie consacrée sans relâche à la recherche de la nature et de la vérité, à l'étude des maîtres et de toutes les traditions, au culte de l'idéal et surtout de la Vierge, qui est l'idéal de l'idéal. Quelque

grand, quelque doué que soit un peintre, il a besoin d'un travail opiniâtre pour se développer complétement. Si l'inspiration visitait à chaque instant Raphaël, c'est qu'il l'entretenait par un labeur incessant. Après avoir produit tant de rares chefs-d'œuvre, son amour et sa foi se trouvèrent portés à un tel degré de puissance et d'enthousiasme, qu'il en fut comme soulevé, et que, pénétrant tout à coup dans une sphère supérieure à toutes les sphères qu'il avait visitées jusqu'alors, il peignit une Vierge incomparablement plus belle encore que toutes les Vierges admirables qu'il avait peintes auparavant. Aucun dessin, aucune étude préparatoire, ne nous mettent sur la trace d'aucun travail d'enfantement pour aucune des parties de ce tableau. Il semble que Raphaël, pressé par le temps, succombant déjà sous le poids des travaux dont il était surchargé, se soit un instant réfugié dans son culte de prédilection et qu'il ait trouvé dans la Vierge de Saint-Sixte un moment de calme et de repos divins. Cependant si l'image de cette Vierge a été tracée sur la toile[1] d'une main soudainement inspirée, je crois qu'en même temps Raphaël a confronté son inspiration avec la nature, et que, tout en se lançant avec résolution vers l'infini, il s'est placé face à face avec la réalité. Peut-être à la rigueur n'en aurait-il

1. La Vierge de Saint-Sixte est peinte sur toile, ainsi que le St Jean-Baptiste peint également vers cette époque. Ce sont des exceptions uniques dans l'œuvre de Raphaël.

pas eu besoin; il avait tellement amassé, sa mémoire mettait aux ordres de sa volonté des documents si nombreux, si variés, si exacts, qu'il n'avait qu'à se souvenir pour avoir presque soudainement un ensemble accompli [1]. Il avait d'ailleurs un modèle de prédilection qui le possédait sans le dominer; et, sans perdre de vue son idée, c'est à ce modèle qu'il

1. On se rappelle la lettre que Raphaël écrivit, en 1514, à Balthazar Castiglione, à propos de la Galatée : « Pour peindre une belle femme, il me faudrait en avoir plusieurs... » Or, ces principes, il les tenait de l'antiquité. Xénophon raconte en effet que Socrate disait à Parrhasius : « Si vous voulez représenter une beauté parfaite, comme c'est extrêmement difficile de trouver des hommes dont les formes soient exemptes de tout défaut, vous réunirez les beautés de beaucoup de modèles, pour en former un tout accompli. — Assurément, répondit Parrhasius, telle est notre manière d'opérer. » Et Platon, au livre V de sa *République*, ajoute : « Pensez-vous qu'un peintre doive être réputé moins excellent dans son art si, après avoir peint un homme parfaitement beau et accompli dans toutes ses parties, il ne peut en montrer un semblable parmi les hommes vivants? Non, par Jupiter! » La Renaissance, si éprise des enseignements classiques, n'eut garde d'oublier celui-ci, et Balthazar Castiglione le prouve lorsqu'il dit dans son *Corteggiano* : « N'avez-vous pas lu que les cinq jeunes filles de Crotone, que le peintre Zeuxis avait choisies parmi beaucoup d'autres de la même ville pour en composer une seule figure d'une beauté parfaite, furent célébrées par un grand nombre de poëtes comme ayant été trouvées belles par celui qui pouvait le mieux juger de la beauté? » Et Michel-Ange lui-même dit que l'amant, pour trouver l'idée de celle qu'il aime,

Non pure intende al bel che agli occhi piace,
Ma perche è troppo debile e fallace,
Trascende in ver la forma universale.

s'est adressé pour donner un corps à son idée. Aussi reconnaît-on dans la Vierge de Saint-Sixte, non pas l'image de la Fornarina, mais la transfiguration de cette image. Il ne reste plus rien des traits de cette femme, et c'est elle encore cependant, mais dans un tel état de purification, qu'aucun trouble, aucune ombre, ne viennent obscurcir la radieuse et virginale clarté du tableau[1]. Il y a dans toute créature humaine un germe divin qui ne fleurit pas sur la terre et dont l'épanouissement n'est qu'au ciel; c'est cette floraison dont la Vierge de Saint-Sixte montre la splendeur. Nous nous inquiétons peu de ce qu'a été l'existence de Raphaël; nous affirmons seulement, en présence de son œuvre, que, comme peintre, il n'a pas aimé pour la vie seulement, et que, du commencement à la fin de sa carrière d'artiste, il a eu le respect et le goût des éternelles amours. Jamais la Vierge, depuis le jour où elle apparut transfigurée au voyant de l'Apocalypse[2], ne s'était révélée dans une pareille lumière. On oublie, devant cette peinture, toute réminiscence terrestre; on

1. Les grands et beaux yeux ne brûlent plus que d'un amour divin; le nez a une forme plus régulière et plus noble, les narines ont perdu leur sensualité; la bouche, qui a conquis de plus justes proportions, n'exprime plus que l'extase infinie; l'oreille elle-même a gagné plus de délicatesse; le crâne a pris plus de développement par le haut, un rayon de la souveraine intelligence est venu se poser sur le front; et les joues, en s'amincissant par le bas, ont désormais une élégance que la nature ne leur avait point donnée.

2. *Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim* (Apocal., XII, 1).

ne voit plus que la Reine du ciel et des anges, la créature élue et bénie entre toutes les créatures. Raphaël, en peignant ainsi la Vierge, a presque atteint aux limites de la divinité [1].

Mais tout est sujet d'admiration dans ce tableau, tout, jusqu'à l'atmosphère qui l'enveloppe, et jusqu'à ces légions innombrables et indéterminées de chérubins, qui gravitent autour de la Vierge et du Verbe de Dieu. L'auréole qui entoure le groupe divin ne laisse d'abord paraître que la lumière éblouissante et dorée; puis, en s'éloignant du centre, cette lumière se tempère peu à peu, vire insensiblement de l'or le plus intense au bleu le plus pur, et se remplit de ces têtes chastes, naïves, ferventes, qui naissent d'elles-mêmes sous le pinceau de Raphaël comme les fleurs au souffle du printemps. Ces créatures aériennes se pressent pour contempler la Vierge, et rappellent les lueurs en forme de couronnes qui remplissent de leurs louanges le Paradis dantesque en faisant résonner le nom de Marie [2]. Les yeux et l'esprit se perdent dans l'immense multitude de ces esprits bienheureux. « Comptez, si vous pouvez, ou le sable de la mer, ou les étoiles du ciel, tant celles qu'on voit que celles

1. « Marie atteint presque et confine aux frontières de la divinité, » dit St Thomas d'Aquin (t. I, p. 925, a. b.). Et Gerson : « La Vierge constitue à elle seule une hiérarchie qui est immédiatement la seconde au-dessous de la Trinité du Dieu suprême. *Virgo sola constituit hierarchiam secundam sub Deo trino et uno hierarchia summo.* » (Gerson, Tract. 14, *Super Magnificat.*)

2. Dante, *Paradiso,* canto XXIII, v. 111.

qu'on ne voit pas, et croyez que vous n'avez pas atteint le nombre des anges. Il ne coûte rien à Dieu de multiplier les choses les plus excellentes; et ce qu'il y a de plus beau, c'est, pour ainsi dire, ce qu'il prodigue le plus[1]. » On ne peut se détacher de ce ciel; on le regarde, on aime à s'en éblouir, à en épuiser ses yeux.

Aux côtés de la Vierge sont agenouillés S[t] Sixte et S[te] Barbe. Placés également au milieu des nuages[2], mais au-dessous de la Madone, ils sont là, près de la souveraine médiatrice, comme médiateurs aussi entre le monde et le souverain Juge.

S[t] Sixte est vu de profil à droite[3], la tête levée vers l'enfant Jésus, la main gauche ramenée avec dévotion contre la poitrine et la main droite tendue en raccourci vers le spectateur. Il est vêtu d'un rochet blanc attaché à la taille par une cordelière à glands d'or[4], d'un amict blanc qui s'enroule autour du cou[5],

1. Bossuet, *Élévations sur les Mystères*, 1[re] élév. sur la création des anges.

2. Ces nuages sont blancs, nuancés de teinte neutre. Plus on monte et plus ils deviennent légers; ainsi, tandis que le bas des figures de S[t] Sixte et de S[te] Barbe repose sur des nuées assez denses, les têtes de ces deux saints sont déjà enveloppées d'une atmosphère azurée.

3. Il est à la droite de la Vierge et à gauche du spectateur.

4. Le rochet est une tunique de lin, avec des manches étroites. Prescrit par Innocent III (des Conti, 1198-1216), il est un anachronisme sur la personne de Sixte II (257-259).

5. L'amict paraît avoir été dans l'origine une imitation de l'éphod des Hébreux. C'est la partie essentielle et presque la première

d'un pallium idéal tissé d'or tombant jusqu'au bas de la figure[1], et d'une longue chasuble brodée d'or et à revers rouge, qui enveloppe les épaules et les bras, et dont les larges plis se perdent au milieu des nuages[2]. La tête est nue, et la tiare blanche, ornée de la triple couronne[3], est posée sur la balustrade qui s'étend horizontalement au bas du tableau. Il est impossible de voir une représentation plus fervente, plus grandiose et plus vraie de la souveraineté pontificale. Le crâne est chauve et ne conserve plus qu'une couronne de cheveux gris. La face amaigrie est remplie d'ardeur et de force : l'œil pénètre

du vêtement sacerdotal. Il consiste en une pièce d'étoffe de lin, qui peut au besoin recouvrir la tête du prêtre, mais qui souvent aussi, comme on le voit ici, est tout à fait rabattue sur le cou et sur les épaules.

1. Le vrai *pallium,* décrit par Innocent III, consiste en une bande circulaire qui doit être de laine blanche semée de croix noires. De cette bande, qui passe sur les épaules, pendent devant et derrière deux autres bandes semblables, qui doivent être aussi en laine blanche et semées pareillement de croix noires.

2. La chasuble, dans la primitive Église, fut une dérivation du manteau des anciens, en latin *penula* ou *casula.* Elle se portait par-dessus la toge et couvrait toute la personne. A l'origine, elle fut ronde, ample et traînant jusqu'à terre, de sorte que, pour faire usage des bras et des mains, il fallait la relever et la replier sur les bras, comme on le voit dans le tableau de Raphaël. Plus tard, on en retrancha une partie sur les côtés, afin de dégager le mouvement des bras. La chape prit alors la place de l'antique chasuble.

3. On attribue à Boniface VIII (des Gaetani, 1294-1303) l'origine des trois couronnes qui ornent la tiare pontificale. On n'en trouve du moins aucune trace dans les monuments antérieurs au XIVe siècle.

tout entier dans la splendeur de Dieu; et la bouche, quoiqu'en partie cachée par la barbe grise qui couvre le bas du visage, prie avec une vivacité extraordinaire. Le geste des bras, si résolu, si respectueux, est à lui seul un acte d'amour et de charité, et les mains ellesmêmes, d'un dessin si juste et d'un mouvement si hardi, ont leur éloquence particulière. Il semble impossible que, par une telle intercession, la justice divine ne se laisse pas fléchir. Raphaël, en représentant ainsi le pape Sixte II, n'a eu aucune prétention à la vérité historique. Mais toutes les invraisemblances et tous les anachronismes sont de mise au ciel, où tout est bien, pourvu que le sentiment religieux ne fasse point défaut. Or, on aurait peine à l'imaginer plus intense et plus vrai que dans ce tableau. Sans doute l'héroïque compagnon du pape Étienne I[er] et du diacre S[t] Laurent n'a pas connu, dans les rigueurs de son apostolat, la somptuosité avec laquelle il est ici vêtu; mais plus il a été persécuté sur la terre, plus sa gloire doit être grande dans les cieux [1]. Ce que Raphaël avait à chercher dans un tel personnage, c'est le caractère particulier qui en a fait un saint; et voilà ce qu'il a parfaitement rendu, en imprimant tous

1. Le pape Sixte II était Grec d'origine. Il fut diacre sous le pape S[t] Étienne, auquel il succéda en 257. Il ne siégea qu'un an, et fut décapité le 6 août 258, dans le cimetière de Calliste, pendant la huitième persécution ordonnée par l'empereur Valérien. Ses quatre diacres, S[t] Prétextat, S[t] Félissime, S[t] Agapit et S[t] Laurent, furent martyrisés avec lui.

les signes extérieurs de la bonté au courageux confesseur que S[t] Cyprien a proclamé, dans un siècle rempli de violences, « amateur de la paix et excellent dans toutes les vertus. »

S[te] Barbe est en face de S[t] Sixte. Son corps est de profil à gauche, du côté de la Vierge, tandis que sa tête, tournée sur l'épaule gauche vers le spectateur, se montre presque de face. On ne voit que le bras et la main gauches ramenés contre la poitrine. C'est le genou gauche, directement posé sur le nuage, qui soutient le poids du corps; la jambe droite, qui se relève, touche aux nuées par le pied seulement. La tête est aussi belle, aussi jeune, aussi fraîche que le mouvement de toute la figure est aisé, élégant et noble. Où donc Raphaël, ailleurs qu'en lui-même, a-t-il trouvé cette sérénité? La sainte, en se penchant doucement vers la terre, semble vouloir recueillir nos espérances et nos vœux pour les porter au ciel. Elle est de ces vierges qui sont faites à l'image de la Vierge par excellence. Cependant elle affecte ici certaines apparences mondaines qui, à côté de la rigoureuse simplicité de la Mère du Verbe, établissent entre les deux figures une hiérarchie et comme une ligne infranchissable de démarcation. Plus on monte, plus tout se simplifie dans la grandeur. La chevelure de S[te] Barbe est arrangée avec une certaine recherche; elle est très-abondante, d'un blond cendré, et forme d'épais bandeaux ondés qui fuient de chaque côté des tempes et sont rompus par deux bandelettes blanches trans-

versales, dont l'une passe, comme un diadème, au sommet du front. Les yeux, abaissés vers la terre, sont parfaitement beaux; la bouche est calme et douce; la pureté brille sur tous les traits. Les épaules sont nues, couvertes seulement par un voile de gaze blanche, qui flotte derrière le dos, passe sous le bras et revient sur la poitrine, où il est retenu par la main gauche. La robe, d'un violet virant à la teinte neutre, ne paraît guère que sur le bas du corps; car un manteau vert, jeté par-dessus, enveloppe le torse, en ne dégageant que le bras, dont la manche est bleue sur le bras même, jaune et légèrement bouffante à la naissance de l'épaule, et jaune aussi sur l'avant-bras. Tout cela est d'une grande tournure et d'un goût exquis. La figure, ainsi drapée, prend une désinvolture charmante, qui, sans détourner de l'idée religieuse, laisse place aussi à un sentiment plus humain [1]... Chose remarquable : la S[te] Barbe et le S[t] Sixte paraissent peints exclusivement d'imagination, et tout porte à croire que Raphaël, sans recourir à la nature, s'est contenté pour eux des indications sommaires que lui fournissait sa

1. Derrière S[te] Barbe, une petite tour, rappelle la légende de cette vierge. Baronius indique S[te] Barbe comme disciple d'Origène, et place son martyre pendant la sixième persécution générale, qui eut lieu en 235, sous le règne de Maximin I. Dans les Actes de Métaphraste et de Montbritius, on lit que S[te] Barbe fut martyrisée à Héliopolis, en Égypte, sous le règne de Galère, vers l'an 306. Ce récit s'accorde avec le ménologe de l'empereur Basile et avec le synaxaire des Grecs. (V. Joseph Assemani, *du Calend. univ.*, t. V, p. 408.)

mémoire; pour la Vierge et pour l'enfant Jésus, au contraire, il semble avoir imposé à son inspiration (nous l'avons vu), le contrôle de la réalité. Or, quelque admirables que soient les deux figures de saints, elles restent encore tellement au-dessous des figures de la Vierge et du Sauveur, que rien ne démontre avec plus d'évidence combien le génie même a besoin de la nature pour prendre son essor le plus haut. Ainsi Raphaël, en se fiant aux seules ressources de son infatigable invention, peint S[t] Sixte et S[te] Barbe, et, bien que ces pures images apparaissent comme dégagées du limon de la vie, elles conservent néanmoins des attaches terrestres et mondaines qui les mettent presque à notre portée; mais il rêve en même temps de la Vierge et de son divin Fils, et ce rêve qu'il confronte avec le modèle vivant, ces conceptions qu'il assujettit à des entraves en apparence fatales à leur libre développement, les voilà qui s'élèvent radieuses et comme affranchies des liens matériels jusqu'au plus haut du ciel. C'est que l'absolu du beau et l'absolu du vrai sont inséparables.

Raphaël avait sans doute pensé que les seules figures de la Vierge et de l'enfant Jésus, de S[t] Sixte et de S[te] Barbe devaient suffire à son tableau; mais le vide restant sous les pieds de la Madone était trop considérable pour être comblé seulement par des nuages, et alors il ajouta cette barre d'appui rigide et horizontale sur laquelle sont accoudés les deux anges qui contemplent avec tant de ravissement la gloire de la

Vierge. Ces anges, en effet, semblent peints après coup, car, exécutés avec une pâte légère, ils recouvrent à peine et laissent transparaître les nuages qui sont encore au-dessous. — Le premier de ces esprits célestes, à la gauche du spectateur, est vu de trois quarts à droite. Il s'appuie de l'avant-bras droit et du coude gauche sur la balustrade[1], et, mettant son menton dans sa main gauche, il lève vers la Vierge sa tête plongée dans l'extase. Ses cheveux, d'un blond un peu foncé, présentent un harmonieux désordre ; et, tandis qu'un bel effet de clair-obscur répand des lueurs transparentes sur presque toute la face et notamment sur le côté gauche, un rayon de vive lumière vient frapper le nez et le côté droit du front. Les yeux, grands ouverts et fixés vers Marie, se remplissent d'une joie divine ; la bouche, sur laquelle se posent les doigts de la main gauche, est grave et tendre à la fois. — Le second ange se montre de trois quarts à gauche et presque de face. Ses avant-bras sont tous deux placés sur la balustrade, et sa tête est appuyée sur ses mains croisées l'une sur l'autre. En levant aussi ses yeux au ciel, c'est vers la Madone également qu'il les dirige ; mais quelque belle que soit cette petite figure, celle de son compagnon est beaucoup plus belle encore. De petites ailes aux vives couleurs[2]

1. Cette balustrade est de couleur verdâtre.

2. Les ailes du premier de ces anges sont rouges à leur naissance et vertes à leur extrémité ; celles du second sont entièrement d'un rouge feu.

complètent ces créatures aériennes, toujours vivantes autour de Raphaël et toujours prêtes à s'envoler de son pinceau. Bien que tenant à la nature par les liens les plus intimes, bien que trop familières peut-être d'attitude et de geste, elles sont surnaturelles par la clarté de leur intelligence et par la puissance de leur admiration. Leur candeur et leur beauté nous enchaînent. Elles sont pleines de zèle et d'enthousiasme; elles ont la grâce des amours païens fondue dans l'innocence et dans la chasteté chrétiennes. Leur foi est belle comme le ciel, et en les aimant, c'est presque pour Dieu lui-même que l'on se prend d'amour.

Telles sont les différentes parties de cette œuvre, toutes ces parties formant par leur réunion la plus sublime harmonie, et chacune d'elles en particulier apportant une note divine à ce céleste concert. Par quels procédés ce tableau a-t-il été fait? On ne saurait presque le dire, tant la partie technique de l'art disparaît, tant l'inspiration prédomine. Si rien n'est aussi grand comme idée, si rien n'est aussi beau comme forme, rien aussi n'est plus prodigieux comme exécution. Dans ce tableau, la simplicité touche au mystère. En adoptant la peinture à l'huile, Raphaël ne lui a rien demandé des artifices par lesquels elle captive les yeux. On dirait plutôt l'austérité de la fresque. Rien d'éclatant, rien de chatoyant; rien, au contraire, qui ne soit fait pour détourner de la matière, rien qui ne s'adresse d'abord et directement à l'esprit. Raphaël a visé au sublime, et le reste lui a été donné par surcroît. La

couleur est juste ce qu'elle doit être dans un tel sujet; tout en se tenant dans une gamme douce, calme, paisible, elle est resplendissante de lumière, et l'on se demande si ce n'est pas la main d'un ange plutôt que la main d'un homme qui a pu réaliser une telle merveille [1].

La Vierge de Saint-Sixte est le plus beau tableau qui soit au monde. Copier cette Vierge, c'est tenter l'impossible. Regardez-la cent fois, et cent fois elle se révélera sous des aspects nouveaux [2]... C'est, dit-on.

1. En 1827, Palmaroli vint de Rome pour nettoyer ce tableau. Il découvrit que la partie supérieure du rideau et une partie de l'auréole se trouvaient repliées dans le cadre, et il rendit au tableau ses dimensions primitives. Cependant Palmaroli n'avait pu remédier à la sécheresse générale qui accablait cette peinture, sans doute trop longtemps exposée aux ardeurs du soleil. Il n'avait pas pu davantage enlever une foule de taches qui criblaient le tableau et remplissaient notamment l'auréole lumineuse tout autour de la Vierge. On a eu recours, il y a une douzaine d'années, à un procédé nouveau, qui a produit des effets immédiats et satisfaisants. On a imprimé une huile volatile au revers du tableau. A l'instant les taches ont disparu et les couleurs ont été ravivées. L'avenir seul prononcera définitivement pour ou contre ce procédé.

2. Parmi les milliers de reproductions qui ont été faites de ce tableau, la gravure de M. Muller, bien que très-insuffisante, est sans contredit la meilleure. Cependant M. Keller achève en ce moment une estampe qui sera préférable encore. — On trouve au musée de Rouen un tableau semblable qui vient de l'abbaye de Saint-Amand. On a prétendu que cette répétition avait été faite par Raphaël pour le cardinal d'Amboise. Mais le premier cardinal d'Amboise mourut à Lyon en 1510, huit ans avant que Raphaël songeât à la Vierge de Saint-Sixte; et le second cardinal du même nom n'entreprit qu'en 1544 la réédification de l'église de Saint-Amand. Le

devant ce tableau que Corrége s'écria : « Et moi aussi, je suis peintre ! » Si l'anecdote n'est pas vraie, elle est au moins vraisemblable, car une telle œuvre pouvait bien porter dans l'âme d'un peintre l'enthousiasme jusqu'à la révélation. On a voulu cependant démontrer que le tableau du monastère de Saint-Sixte était incompatible avec la manière de voir du Corrége[1]. Mais les raisons qu'on a données sont très-insuffisantes ; bien que Raphaël et Corrége n'aient en apparence rien de commun, il est certain que l'un a bien pu ouvrir à l'intelligence de l'autre les vastes horizons vers lesquels il allait aussi se lancer. Sans doute Corrége ne se mettra point à la remorque de Raphaël, sans doute les procédés qu'il adoptera seront autres ; mais, ainsi que Raphaël, Corrége se dévouera tout entier à la recherche du beau, et, engagé dans une direction différente et qui sera loin de le conduire aussi haut, il trouvera également moyen de s'immortaliser. Dans la Vierge de Saint-Sixte, il n'y a nulle prétention à l'éclat extérieur, il y a presque même comme un dédain des procédés matériels ; le pinceau le plus sobre a servi la pensée la plus simple, et l'austérité des lignes semble avoir fait bon

tableau, d'ailleurs, démontre plus péremptoirement encore la fausseté de l'attribution qu'on lui a donnée. C'est une répétition du XVII[e] siècle, d'un dessin peu élégant, d'une pâte massive et rougeâtre, avec des variantes considérables, puisque le pape Sixte a été remplacé par l'évêque de Saint-Amand.

1. Passavant, t. I, p. 257.

marché des séductions de la couleur. Cependant, par un artifice de génie et sous ce dédain apparent de l'éclat extérieur, Raphaël a été aussi grand coloriste que puissant dessinateur. Les contours de ses figures sont, nous l'avons vu, noyés dans une atmosphère qui, en exagérant leur pureté, les dérobe à l'imitation. Or, c'est précisément là l'effet que Corrége a de son côté poursuivi, et qu'il a atteint aussi, bien que dans des voies moins sublimes et par des moyens différents. Nous admettrons donc volontiers que la Vierge de Saint-Sixte ait pu provoquer l'exclamation du Corrége.

Que cette Madone ait été destinée originairement à une bannière pour les processions, c'est ce qu'on ne saurait admettre. M. de Rumohr [1], qui a émis cette opinion, s'est appuyé sur ce que le tableau est peint, non sur panneau, mais sur toile. Or, qu'est-ce que cela prouve? sinon que Raphaël, par un motif quelconque de convenance, peut-être sur la demande des moines de Saint-Sixte, aura, par extraordinaire, dérogé à ses habitudes. Considérons les chances de destruction qui menacent à chaque instant une bannière d'église. Rappelons-nous en même temps avec quelle ardeur, en 1518, les rois et les grands de la terre se disputaient les moindres œuvres du pinceau de Raphaël, et combien Léon X laissait au maître accablé peu de temps pour satisfaire aux plus impérieuses exigences. Comment, dès lors, aurait-on seulement osé adresser au

1. *Ital. Forschungen*, t. III, p. 131.

Sanzio une demande qui supposait si peu de souci de préserver et de conserver un ouvrage de sa main? Et si une pareille fantaisie avait pu être imposée à Raphaël, comment aurait-il peint entièrement de sa main une œuvre de destination si secondaire, alors qu'il se contentait presque toujours de surveiller l'exécution de ses ouvrages les plus importants[1]? Enfin si Raphaël avait voulu faire une bannière, comment aurait-il choisi la disposition solennelle et immuable du fronton rectiligne qui termine si majestueusement le tableau, et qui, si bien appropriée à une destination fixe et surtout à l'architecture d'un autel, se serait faussée de suite, si elle avait dû être soumise aux caprices du vent? Vasari, d'ailleurs, en mentionnant cette Madone sur le maître-autel du monastère de Saint-Sixte, ne dit pas un mot qui autorise une telle supposition. Il semble même, d'après le mot *tavola* dont il se sert[2], croire que ce tableau a été peint sur bois. Donc, l'opinion de M. de Rumohr n'est qu'une hypothèse, et cette hypothèse est inadmissible. La Vierge de Saint-Sixte a été tout de suite placée comme elle devait l'être ; elle a triomphalement assisté chaque jour, durant deux cent trente-six ans, au divin sacrifice, et jamais œuvre humaine n'a été aussi digne de cet insigne honneur.

En 1754, les moines dégénérés de Saint-Sixte préférèrent un peu d'or à leur inestimable chef-d'œuvre,

1. Comme la Grande Sainte Famille, qu'il fit cette année même (1518) pour le roi de France.

2. Vasari, t. VIII, p. 44.

et, pour une misérable somme de cent et quelques mille francs[1], ils vendirent leur Vierge à Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne. Ce jour-là, les barbares ne furent pas ceux que les Italiens pensent... Moins de dix années auparavant, la Saxe avait déjà fait en Italie d'importantes conquêtes. Auguste III, assisté de son habile ministre le comte de Brühl, avait acquis du duc d'Este François III la riche galerie de Modène. Le duc, à la suite de guerres malheureuses, manquait d'argent et s'était réfugié à Venise, où l'affaire fut conclue secrètement en 1742, et menée clandestinement à terme au milieu du mécontentement croissant des populations[2]. C'est ainsi que six des plus

1. Le 17 septembre 1754, Winckelmann écrit à Berendis que *la Vierge de Saint-Sixte* vient d'être payée 60,000 florins; M. Passavant parle de 11,000 sequins; les éditeurs de Vasari disent 22,000 scudi; et M. Julius Hübner, dans son Introduction au catalogue de la galerie de Dresde, dit 20,000 ducats ou 40,000 scudi romains. Il est difficile aujourd'hui, vu la transformation des monnaies, d'estimer bien exactement ce que cela ferait en monnaie de nos jours; mais on est dans le vrai, je crois, en évaluant cette somme entre 110,000 et 120,000 francs. C'est à peu près ce que les Mécènes d'aujourd'hui payent une tête de Greuze; et c'est la sixième partie de ce que la direction du Louvre a payé une Vierge de Murillo. L'Électeur de Saxe ajouta, il est vrai, quelques menus présents, donnés de la main à la main. Il fit faire, en outre, pour le monastère de Saint-Sixte, une copie de la Madone par Paris Nogari, et cette copie est encore à la place qu'occupait autrefois le tableau original.

2. Pendant la guerre de succession qui, malgré la pragmatique sanction, s'éleva après la mort de Charles VI, François III avait embrassé le parti des Espagnols, et il avait été nommé généralissime

belles œuvres du Corrége[1], un des plus beaux Titien[2] et quelques-unes des plus belles peintures décoratives de Paul Véronèse[3] passèrent à Dresde. L'année suivante (1743), ce fut à Venise même qu'Auguste III put enlever, par l'intermédiaire du comte Algarotti, la Vierge au Donateur de Holbein. Ce tableau, apporté à Venise vers 1690 par le banquier hollandais Avogadro, avait été légué par ce personnage à la famille Delfino, qui le vendit à l'électeur de Saxe moyennant 22,000 livres[4]. Enfin, en 1750, Auguste III avait pu encore, par l'intermédiaire de Guarienti, dépouiller de la remarquable prédelle d'Ercole Grandi la sacristie de l'église San-Giovanni-in-Monte à Bologne... Ainsi, dans le palais électoral de Saxe, la Vierge de Saint-Sixte allait trouver déjà grande compagnie. Auguste III voulut qu'elle ne voyageât que sous l'escorte et sous la responsabilité d'un peintre; et le Bolonais Carlo Cesare Giovannini, qui avait négocié cette acquisition, fut chargé

de leur armée en Italie. Ce fut à l'heure des revers qu'il fut obligé de vendre sa galerie. Le vieux Zanetti, de Venise, fut un des entremetteurs de cette négociation. La galerie de Modène fut achetée alors cent mille sequins, sans compter les gratifications en argent, les cadeaux en nature, et surtout les dons en porcelaine de la manufacture de Meissen, qu'il fallut prodiguer pour acheter le silence, apaiser les scrupules et payer les complaisances de toutes sortes.

1. La Madeleine, les trois grandes Madones dites de Saint-François, de Saint-Georges et de Saint-Sébastien, la Nuit, et un portrait.

2. Le Christ à la Monnaie.

3. L'Adoration des mages, les Noces de Cana, la Vierge glorieuse.

4. Là aussi, il fallut ajouter 6,000 livres de gratification.

d'accompagner le trésor dont il venait de dépouiller son pays. A Dresde, la Madone fut reçue en grande pompe. Auguste III la fit porter en toute hâte dans la grande salle de réception de son palais; comme la place d'honneur était occupée par le trône, il s'empara lui-même du fauteuil royal, et, le reléguant dans un endroit moins en vue, il s'écria : « Place au grand Raphaël! » Si ce mot est historique, il est à l'honneur du prince qui l'a prononcé; et s'il est légendaire, il est à la gloire du peuple dont il a traduit le sentiment.

Pauvre Italie! divisée, morcelée, trahie, vendue, en proie à l'étranger, courbée sous de mesquins potentats qui, non contents d'engager son avenir, trafiquaient aussi de son passé, on se demande comment elle n'a pas été alors complétement dépouillée. Qu'est-ce donc qu'auraient pu lui prendre le roi de France et l'empereur d'Allemagne, quand on voit ce qu'un électeur de Saxe lui a ravi? Et que de merveilles encore aurait pu lui dérober cette petite Saxe toute seule, si elle avait été mieux inspirée! Un jour, c'est la Sainte-Cécile de Raphaël, que le peintre bolonais Becchetti vient sous main lui offrir : il s'agissait seulement de 15,000 ducats, mais il fallait se hâter et conclure; Mengs eut des scrupules, il hésita et fit échouer l'affaire, au grand chagrin du comte de Brühl. Un autre jour, c'est le Joueur de violon [1] et le portrait de la Fornarina [2]

1. Actuellement au palais Sciarra.
2. Au palais Barberini.

qu'on propose à l'électeur. Peu s'en fallut même que la Vierge de Foligno ne suivît de près la Vierge de Saint-Sixte : les religieuses du couvent de Sainte-Anne allaient céder pour 4,000 scudi ; le négociateur saxon, Sigismond Striebel, eut la sottise de marchander, et tout fut rompu... L'Italie, se gouvernant elle-même, sera-t-elle plus sage ; saura-t-elle résister désormais à de semblables tentations ? Maîtresse de ses destinées, elle ne pourra désormais s'en prendre qu'à elle seule. De la fin du XIII[e] siècle au commencement du XVI[e], les chefs-d'œuvre ont germé sur son sol comme une abondante moisson. Il faut qu'elle comprenne que c'est là sa richesse et sa grande originalité. N'a pas qui veut des ancêtres, et il en est des antiques nations comme des anciennes familles, leur force est dans la tradition. Ce n'est pas dire pour cela que, en se rattachant au passé, il faille se détacher de l'avenir ; mais si l'on doit marcher en avant avec résolution, il faut en même temps regarder en arrière et ne point perdre de vue ce qui a été véritablement grand. Une galerie de tableaux vaut bien une usine, et souvent elle rapporte davantage. Il n'y a pas d'industrie qui donnerait à Rome les avantages matériels que lui procurent et que lui procureront toujours, si elle sait se préserver, les monuments dont sa terre est couverte. Plaisance, si elle était encore en possession de sa Madone, demeurerait une des villes les plus visitées, les plus admirées, les plus enviées qui soient au monde ; dépossédée de ce trésor, elle est devenue banale et in-

différente. Il en sera de même d'un bout à l'autre de la Péninsule. Il y a bien des moyens d'être grand pour un peuple. L'Italie, malgré tous ses désastres, conserve une grandeur immatérielle qu'elle doit sauvegarder à tout prix. Cette grandeur, elle la doit aux œuvres admirables qui la couvrent tout entière. De là pour elle une puissance que tout l'or du monde et toutes les armées de la terre ne sauraient acquérir. Ses chefs-d'œuvre sont sa gloire et son vrai *palladium*. Aucune victoire n'équivaut à une création de génie, et il n'y a pas de bataille perdue qui puisse être plus désastreuse pour un peuple que la perte d'un tableau comme la Vierge de Saint-Sixte.

CONCLUSION.

En jetant un regard d'ensemble sur tout ce que nous avons vu, nous trouvons, d'un bout à l'autre de cette étude, l'unité dans la variété : le sentiment religieux ne se dément pas, il est plus ou moins profond, plus ou moins vif; mais, sous des traits différents, sous des formes qui se renouvellent à chaque instant, il demeure toujours identique à lui-même. L'idée de la beauté dans la Vierge naît, grandit, se développe, et parvient à son apogée sans s'être un seul instant ralentie. Distincte déjà, bien que timide encore, dans les tentatives d'imitation pérugineseque, elle se dégage résolûment dès l'année 1503 dans l'Annonciation, dans la Crèche, dans l'Adoration des mages, dans la Présentation au temple et dans le Couronnement de la Vierge; elle se manifeste avec plus d'autorité encore en 1504 dans le *Sposalizio;* elle devient irrésistible en 1506 dans la Mise au tombeau; elle atteint toute sa

force vers la fin de la vie du maître dans la Visitation et dans le *Spasimo*. On lui voit suivre la même ligne constamment ascendante, de la Vierge Solly à la Vierge aux Candélabres, pour la Vierge et l'enfant Jésus; de la Vierge Terranuova à la Vierge à la Chaise, pour la Vierge, l'enfant Jésus et le petit S[t] Jean; de la Sainte Famille au Palmier à la Grande Sainte Famille du Louvre, pour la Sainte Famille; et de la Vierge de Saint-Nicolas de Tolentino à la Vierge de Saint-Sixte, pour la Vierge glorieuse. Pas un seul démenti dans cette longue série de chefs-d'œuvre; pas un instant d'indécision ni de défaillance; jamais la flamme ne faiblit, elle va chaque jour jetant de plus vives clartés, jusqu'à ce qu'elle arrive, par son intensité même, à dévorer son propre foyer. Raphaël pouvait dire comme Dante : « Ma vue, devenant plus pure, entrait de plus en plus dans le rayon de la haute lumière, qui est vraie par elle-même [1]. » Chaque jour il s'élevait plus près de Dieu, c'est-à-dire plus près du beau absolu, qu'il avait appris à aimer dès l'enfance, et qu'il adora en pleine connaissance de cause dans sa virilité. Du Rêve du Chevalier à la Vierge de Saint-Sixte, que admirable développement dans cette merveilleuse intelligence !

Un pareil esprit de suite, couronné d'un tel succès,

1. Chè la mia vista, venendo sincera
E più e più, entrava per lo raggio
Dell'alta luce, che da se è vera.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, v. 52.)

peut-il avoir existé sans une conviction profonde? L'homme qui, toute sa vie, lutte ainsi pour une idée et finit par la faire triompher, ne doit-il pas avoir été soutenu par une foi vive? Et si cette idée, après avoir réuni le suffrage unanime des contemporains, s'impose ensuite à l'admiration de tous les siècles, si, malgré toutes les contradictions, elle va toujours grandissant, n'est-elle pas alors véritablement universelle? Telle a été pour Raphaël l'idée de la Vierge. Dans cette idée, c'est la beauté absolue qu'il n'a cessé de poursuivre, sans découragement, sans révolte, avec la ferme croyance que, tout en s'en rapprochant chaque jour davantage, il ne l'atteindrait jamais, mais avec la confiance aussi que, sans pouvoir dissiper entièrement les ténèbres de la terre, il entreverrait cependant et ferait entrevoir à l'intelligence humaine quelque chose de divin. L'art, même le plus pur, est loin de nous donner la réalité de l'infini, il ne nous en montre qu'une lueur, ou plutôt qu'une ombre fugitive. C'est précisément à cause de cette insuffisance qu'il y a une incurable tristesse au cœur des artistes les plus épris de la perfection. Ce sentiment douloureux, Raphaël l'a mis avec la plus grande éloquence dans la plupart de ses Vierges.

Quoi qu'on dise et qu'on fasse, Raphaël a été vis-à-vis de lui-même, et restera aux yeux de la postérité un peintre religieux. La foi, qui possédait son âme, eut la puissance de purifier aussi son cœur, et de le préserver, dans un siècle trop souvent sensuel, des

irrémédiables souillures. La Vierge, mère de Dieu, après avoir charmé son berceau, avait enchanté son enfance; il l'adora sans relâche à travers les ravissements de sa jeunesse, et elle fut pour lui, dans sa virilité, son refuge et sa force. Qu'il n'ait pas mis toute sa vie morale en parfait accord avec sa religion, c'est ce qui nous est indifférent. Qui donc, d'ailleurs, a réclamé pour Raphaël un brevet de sainteté? Ce qui reste de l'artiste c'est son œuvre. Si cette œuvre élève et fortifie, elle est belle et sainte; si elle abaisse et énerve, elle est basse et vile. Voilà le *criterium* infaillible. Dès lors, une seule chose nous importe : l'impression que nous éprouvons devant les Vierges de Raphaël. Cette impression ayant été constamment noble et saine, nous pouvons affirmer que ces tableaux eux-mêmes contiennent les sentiments qu'ils inspirent. Plus nous avons avancé dans cette étude, plus nous avons accumulé les preuves pour contrôler notre admiration, et plus nous avons senti la conviction grandir en nous. Raphaël, sans relâche, a cherché la Vierge, c'est-à-dire l'idéal de la beauté sensible dans l'idéal de la beauté religieuse et morale. Chacune de ses Madones exprime, sous une apparence nouvelle, une idée neuve. Il a su varier à l'infini un sujet immuable et dont la forme est presque imposée. Il n'a cessé d'agrandir son style, sans perdre de vue un seul instant la simplicité de son modèle; et, s'il a emprunté souvent ses motifs à la vie familière, jamais il n'a abandonné les lieux hauts. Ses Vierges n'ont plus

l'empreinte mystique qu'avaient celles des anciens maîtres; mais elles concentrent en elles ce qu'il y a de meilleur, de plus beau, de plus vrai dans la nature, et, tout en abandonnant les formes inflexibles ou effacées de l'ascétisme religieux, elles prennent une impersonnalité grandiose qui subjugue en se faisant aimer. Les Madones de Beato Angelico, si dégagées de la matière, doivent-elles être regardées comme le type absolu de la perfection? Le mysticisme est-il lui-même l'idéal par excellence? N'y a-t-il pas dans la libre activité humaine des perfectionnements possibles pour le sentiment chrétien? Le progrès enfin est-il inconciliable avec la doctrine religieuse? Nul n'oserait le dire. Il faut, au contraire, marcher avec son temps, en accepter sans arrière-pensée les exigences, chercher à concilier ensemble la raison et la foi, contrôler l'hypothèse par la méthode expérimentale, regarder le passé avec respect, envisager l'avenir avec espérance. Quand même Raphaël aurait eu la sainteté de Fra Giovanni, il n'aurait pu songer à suivre la même voie; car ce qui était admirable au milieu du XV[e] siècle, eût été insuffisant au commencement du XVI[e]. Les conquêtes de l'esprit sont inaliénables, et l'humanité, une fois instruite, ne se refait pas ignorante impunément. Ne maudissons pas la science; tâchons seulement qu'elle ne nous égare pas, et gardons-nous avec une égale vigilance des passions rétrogrades et des témérités orgueilleuses.

Raphaël nous a fourni, dans ses Vierges, un incom-

parable enseignement. Il a libéralement accepté toutes les conditions du progrès, et il les a religieusement soumises à toutes les exigences de la tradition. Nul n'a si bien réussi dans cette conciliation difficile. Les Vierges de Léonard s'éloignent trop complétement de la simplicité traditionnelle, à force de mystère et de fascination elles sont impénétrables; les Vierges de Michel-Ange ont trop l'ostentation de la science, elles visent en outre trop ouvertement à la grandeur pour y pouvoir atteindre au point de vue religieux, elles ont enfin trop le sentiment de leur force pour être vraiment humbles; les Vierges de Titien se complaisent trop exclusivement dans la réalité pour arriver jusqu'à l'idéal; les Vierges de Corrége ont trop de séductions mondaines pour élever l'âme bien au-dessus de la terre. Le difficile était d'oser assez, en se préservant de l'orgueil, et de conquérir, dans la soumission, une entière indépendance. Nous portons tous en nous un abrégé du monde et de la vie. De la naissance à la mort nous sommes environnés de mystères. L'histoire de la chute originelle se répète et se perpétue pour chacun de nous; l'allégorie du fruit défendu se retrouve à l'origine de toutes les sciences, et, de quelque côté que nous tournions notre activité, nous rencontrons l'arbre de vie. Toujours nous sommes forcés de reconnaître notre insuffisance et de nous appuyer sur un dogme: l'infiniment petit domine les spéculations transcendantes des hautes mathématiques; l'atome est le commence-

ment nécessaire de toutes les théories chimiques; la force vitale commande à la biologie et à toutes les sciences médicales; l'attraction régit les phénomènes du monde physique; le beau absolu est la loi suprême de l'art. Toutes ces inconnues marquent les bornes où nous ne pouvons atteindre : au delà, la raison se perd; en deçà, tout devient lumière; quiconque porte une main orgueilleuse sur le fruit défendu, meurt. Ces principes primordiaux une fois admis, l'esprit peut s'avancer avec sécurité, tout lui devient possible. L'homme donc se doit soumettre. De quelque côté qu'il se tourne, il est contraint de reconnaître quelque chose d'incompréhensible et d'inaccessible, qui s'impose à sa foi et se dérobe à sa raison. C'est ce qui fait de nous, quoi que nous tentions, des êtres religieux, subordonnés, forcément humbles; libres cependant, puisqu'il nous est loisible de nous égarer, mais infiniment plus abaissés encore, si nous subordonnons notre liberté à l'orgueil. En présence des obscurités qui nous environnent, le mieux n'est-il pas de nous incliner, de confesser notre insuffisance, et de reconnaître Dieu dans les mystères qu'il nous impose? Dans cette soumission seulement se rencontre la paix; la paix, qui n'est pas l'indifférence, comme le vulgaire incline à le croire; la paix, qui ne se peut conquérir, au contraire, qu'à force de labeur et de contradictions; la paix, enfin, qui permet au génie de tout embrasser d'un point de vue d'où le temps et l'espace ne comptent plus. La grandeur de l'artiste se

mesure au calme de son œuvre. Raphaël est le premier des peintres, parce que, plus que tout autre, il a joui de ce calme et de cette paix profonde. Michel-Ange, tout aussi richement doué et plus vigoureusement trempé, s'est élevé dans ces sereines régions, mais il n'a pas su s'y tenir, l'orgueil l'a souvent poussé jusqu'à l'impossible, et il a outre-passé le but. Le grand art est véritablement humble; il n'a garde de croire qu'il peut se suffire à lui-même et qu'il n'a rien à tirer que de la réalité; il sait que, tout en parlant aux sens, il doit s'appuyer sur quelque chose de supérieur au monde sensible; sans perdre de vue la nature, il est en adoration perpétuelle devant l'idéal, il le considère comme la loi suprême, et, convaincu qu'il n'en pénétrera jamais l'essence, il tend vers lui sans cesse avec humilité. C'est ce que nous montrent par-dessus tout les Vierges de Raphaël, si bonnes et si naturelles dans leur maternité divine, qu'en les respectant de toute son âme on les aime en même temps de tout son cœur. Jamais la poésie chrétienne n'a rencontré d'expressions plus sublimes, jamais elle n'a retrouvé le secret de pareils enchantements.

Si Raphaël n'avait voulu peindre que de belles femmes, son œuvre aurait été d'autant plus vite oubliée qu'elle eut été suspecte de profanation. Mais il a visé plus juste et plus haut. Épris de la science, il l'a dépouillée de toute sécheresse et de toute aridité; il a su en comprendre et en accepter la loi première, qui rapproche et concilie toutes les nobles idées. A mesure

que se perfectionnaient en lui le sentiment de la nature et la connaissance de toutes les traditions, se développait aussi le sentiment de la divinité. On a beau analyser ses peintures, les critiquer, accumuler les objections, elles répondent à tout avec une admirable simplicité. Non qu'elles soient toujours irréprochables, mais elles sont toujours belles. Plus on les étudie, plus les idées s'agrandissent. On commence par être charmé, et l'on est bientôt transporté. Ce qu'on éprouve surtout devant les Vierges de Raphaël, c'est (je veux le répéter encore, car tout est là), c'est une sérénité, un calme, une paix, qui semblent venir de Dieu même. Sous la limpidité de ces pures images, les pressentiments qui possèdent le cœur de l'homme sont profondément ressentis. Ils s'y trouvent la plupart du temps, sous la forme d'une tristesse invincible, très-délicatement exprimée, couverte de grâce, enveloppée de beauté, mais qui, malgré sa discrétion, n'en est pas moins vive. Pour quiconque ne s'arrête pas à la surface des choses, ces Madones portent en elles une émotion douce et poignante à la fois, qui remplit l'âme d'un trouble divin.

Tite-Live a dit, dans une phrase célèbre, qu'en racontant l'antiquité son âme devenait antique. Eh bien, en racontant les Vierges de Raphaël, l'âme aussi s'élève et s'éprend de pureté. Nous avons vu, dans notre *Introduction*, ce que l'antiquité chrétienne, le moyen âge et la Renaissance avaient fait successivement de la Vierge; sachant dans quel état se trouvait

cette grande idée quand Raphaël s'en empara, nous avons pu suivre pas à pas le travail par lequel il en a fixé définitivement la forme. Lui seul, en effet, a réalisé dans sa perfection l'idée d'une mère-vierge. Les Madones antérieures sont trop abstraites et trop peu réelles; celles qui surgissent autour de lui sont trop mondaines et manquent de simplicité, souvent aussi, au lieu de prier avec humilité, elles raisonnent avec orgueil. Les Vierges de Raphaël seules démontrent avec une égale évidence la réalité de leur être et la divinité de leur origine. En quelque endroit qu'on les rencontre, elles prouvent, avec une autorité à la fois imposante et douce, leur incontestable supériorité. Plus elles se font humbles, plus elles attirent l'admiration. « L'effet de cette lumière est tel, qu'il semble impossible que jamais on consente à se détourner d'elle pour admirer autre chose [1]... » Regardez dans toutes les grandes galeries de l'Europe : à Rome, la Vierge de Foligno et la Mise au tombeau; à Naples, la Sainte Famille; à Florence, la Vierge au Chardonneret et la Vierge à la Chaise; à Bologne, la Sainte Cécile; à Milan, le *Sposalizio;* à Madrid, la petite Sainte Famille, la Vierge au Poisson et le *Spasimo;* à Paris, la Belle Jardinière, la Vierge au Diadème et la Grande Sainte Famille; en Angleterre, le Rêve du Chevalier, la Sainte

1. A quella luce cotal si diventa,
Che volgersi da lei, per altro aspetto,
È impossibil che mai si consenta.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, v. 100.)

Catherine, la Vierge Aldobrandini, la Vierge au Palmier, la Vierge aux Candélabres, la Vierge des Ansidei, et la Vierge Niccolini; à Munich, la Vierge de la maison Tempi; à Vienne, la Vierge de Taddeo Taddei; à Pesth, la Vierge de la galerie Esterhazy; à Berlin, la Vierge Terranuova et la Vierge de la maison Colonna; à Saint-Pétersbourg, la Vierge d'Albe; à Dresde, la Vierge de Saint-Sixte; partout vous voyez ces admirables Vierges s'isoler, pour ainsi dire, dans leur propre lumière, et se détacher de la foule qui les entoure. Et la poésie qui en émane, tout en fortifiant les forts, ne dédaigne pas les humbles, car c'est par la beauté pure que l'idée de la divinité pénètre le plus avant dans les âmes simples. Que de fois nous avons surpris, dans ces diverses galeries, des gens d'apparence grossière, qui, après avoir passé indifférents devant les œuvres les plus attrayantes des plus fameux maîtres, s'arrêtaient ravis et stupéfaits devant la Madone de Raphaël! Ainsi leur esprit, « tout en suspens, admirait fixe, immobile et attentif, et devenait toujours plus ardent à admirer[1]. » Ce n'était certes pas la séduction du sujet qui les retenait, ils cédaient évidemment à une attraction d'un ordre supérieur, ils étaient sous le charme de la révélation inconsciente qui se faisait en eux; un rayon de lumière

1. Così la mente mia tutta sospesa,
Mirava fissa, immobile ed attenta;
E sempre di mirar faceasi accesa.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, v. 97.)

venait de les traverser, et leurs ténèbres intérieures s'en étaient éclairées un instant. Nous avons souvent et dans bien des pays répété cette observation, et elle nous a toujours démontré que ces tableaux portent partout avec eux, à des degrés différents, une incontestable supériorité morale.

Voulons-nous avoir la preuve certaine de cette supériorité, rentrons dans la galerie de Dresde et jetons notre dernier regard sur la Vierge de Saint-Sixte. C'est, il est vrai, le chef-d'œuvre de Raphaël, mais il est placé là à côté des plus beaux tableaux des maîtres les plus grands. Or, quand on est sorti de cette galerie, le souvenir des peintures les plus brillantes qu'on y a admirées disparaît presque, tant il est relégué sur un plan secondaire; toujours l'incomparable Madone domine et efface tout devant elle. La Vierge d'Holbein seule peut se présenter à la mémoire à côté de la Vierge de Raphaël, mais bien au-dessous, comme la vie dans ce qu'elle a de plus sain à côté du rêve dans ce qu'il a de plus poétique, comme une vraie et sainte mère de famille à côté d'une mère vierge et divine. Holbein, tout en nous ravissant d'admiration, ne nous peut arracher à la terre. Sa Madone a beau être couronnée d'un riche diadème, cette couronne n'est qu'un ouvrage de main d'homme, et cette prétendue Mère du Sauveur n'est elle-même qu'une femme parfaitement bonne et simple, qui a vécu, qui a souffert, et dont la jeunesse est déjà presque évanouie ; c'est l'idéal des mères, mais, loin d'être la

Vierge, ce n'est même pas une vierge. Quant au *Bambino*, rien en lui non plus de transfiguré, de divin; son apparence abattue, maladive, a même fait reconnaître le plus jeune des enfants du bourgmestre Jacob Mayer, que le peintre aurait confié à la Madone pour qu'elle voulût bien ranimer sa vie prête à s'éteindre. Raphaël, au contraire, d'emblée nous élève au ciel. Sa Vierge n'a pour parure que l'éclat de son incorruptible beauté, et tous les nuages de la vie se dissipent devant elle. Rayonnante de la souveraine joie, elle nous élèverait avec elle au sein de l'éternelle lumière, si le regard sévère du Dieu qu'elle porte dans ses bras ne nous rappelaît à notre insuffisance.

Après un tel témoignage de génie, Raphaël pouvait mourir. Il avait lutté vingt ans sans relâche et sans défaillance pour la beauté pure, et il l'avait élevée à l'extrême limite où notre nature bornée peut atteindre. Dans un siècle envahi par la matière, il avait fait triompher l'idéal; dans une époque de pédantisme, il avait fait régner la simplicité. Il avait su conserver sa pleine et entière originalité en se faisant l'apôtre de la tradition, demeurer chrétien en se déclarant passionné pour l'antiquité. Une intuition prodigieuse lui avait révélé les plus anciennes conceptions du christianisme [1]. Cette Renaissance, que dix générations successives [2] avaient

1. V. notamment, à côté de la Vierge du cimetière de Priscille (t. I, p. 3), la Vierge de lord Ellesmere (t. III, p. 82).

2. En comptant vingt-cinq ans environ en moyenne par géné-

élevée si haut, il l'avait couronnée d'un cycle complet d'œuvres merveilleuses, parmi lesquelles il avait donné la prééminence aux images de la Vierge. Aussi le sentiment populaire, qui simplifie tout, a-t-il vu principalement dans le Sanzio le peintre de la Madone et de l'enfant Jésus; dans cette œuvre, qui a tout embrassé, ce qu'il a retenu, ce qu'il a aimé surtout, ce sont les Vierges. Raphaël est, en effet, par excellence le peintre de la Vierge, et la Vierge est pour l'art la plus sainte incarnation de la beauté. Donc, pour caractériser ce qu'il y a de plus pur et de plus élevé dans ce divin génie, un mot suffit, et nous l'avons écrit en tête de cet ouvrage : Les Vierges de Raphael.

ration, il y a à peu près 250 ans, c'est-à-dire dix générations, de Gaddo Gaddi et de Cimabue à Raphaël.

FIN DU TOME TROISIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME TROISIÈME.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN-BAPTISTE.

LA SAINTE FAMILLE.

LA VIERGE GLORIEUSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [510]

